

ISSN 0208-2551

7'2007

# МАСТАЦТВА

ПАПАРАЦЬ-  
КВЕТКА  
АНАТОЛЯ  
АНИКЕЙЧЫКА

ТЭАТРАЛЬНАЯ  
СПАДЧЫНА  
КУПАЛЫ  
І КОЛАСА

ГАРМОНІЯ  
І ДЫСАНАНС  
ГЕОРГІЯ  
СКРЫПНІЧЭНКІ



БЕЛАРУСКАЯ ОПЕРА: ПРЭСТЫЖ НАЦЫЯНАЛЬнай ШКОЛЫ



Заснавальнік — Міністэрства культуры  
Рэспублікі Беларусь  
Выдаецца са студзеня 1983 года  
Рэгістрацыйнае пасведчанне №734

Галоўны рэдактар  
Мікола Гіль.

Рэдакцыйная калегія:  
Таццяна Арлова,  
Алеся Белявец,  
Гаўрыла Вашчанка,  
Людміла Грамыка  
(намеснік галоўнага рэдактара),  
Вольга Дадзіёва,  
Міхась Дрынеўскі,  
Інеса Душкewіч,  
Валерый Жук,  
Эдуард Зарыцкі,  
Таццяна Мушынская,  
Вольга Нячай,  
Яўген Рагін,  
Уладзімір Рылатка,  
Рычард Смольскі,  
Уладзімір Тоўсцкі,  
Наталля Шаранговіч,  
Расціслаў Янкоўскі,  
Аляксандр Яфрэмаў.

Мастацкі рэдактар Андрэй Ганчароў.

Фотакарэспандэнт  
Андрэй Спрычан.  
Набор  
Іна Адзінец.  
Вёрстка  
Андрэй Ганчароў, Аксана Карташова.  
Карэктур  
Алена Грамыка.

Адрас рэдакцыі:  
220013, Мінск, праспект Незалежнасці, 77.  
Тэлефоны 292-99-12, 292-99-18,  
тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя).

Выдавец — рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова  
«Культура і мастацтва».  
Выдавецкая ліцэнзія № 02330/0131892  
ад 27 снежня 2006 г.

© «Мастацтва», 2007.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор  
прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць  
адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку  
абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Падпісана ў друк 16.07.2007. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная.  
Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 7,00. Ум.-выд. арк. 10,6.  
Тыраж 2277. Заказ 1781.  
Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства  
«Выдавецтва «Беларускі дом друку»».  
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79.



Леў і Сяргей Гумілеўскія. Помнік Янку Купалу.  
Масква. Бронза. 2005.

На першай старонцы вокладкі —  
«Нататкі вар'ята» В.Кузняцова. Сцэна са спектакля.  
Нацыянальны тэатр оперы.

На чацвёртай старонцы вокладкі —  
«Сны аб Беларусі» паводле п'есы У.Караткевіча  
«Калыска чатырох чараўніц».  
М.Зуй (Янка), А.Падабед (Янка Купала).  
Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

## ТЭМА НУМАРА. БЕЛАРУСКАЯ ОПЕРА: ПРЭСТЫЖ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ШКОЛЫ

- 2 ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ. ЯК НАВУЧЫЦЦА ЛЮБІЦЬ СВАЁ?
- 4 ЛЮДМІЛА КОЛАС. ПЛАЦІЦЬ ЖЫЦЦЁМ — ЦІ ЗАРАБЛЯЦЬ НА ЖЫЦЦЁ?
- 5 АЛЕГ МЕЛЬНІКАЎ. ЯКІЯ ЯНЫ, ПРЫЯРЫТЭТЫ МУЗЫЧНАЙ ПАЛІТЫКІ?
- 6 СЯРГЕЙ КАРТЭС. НЕВЫЧЭРПНАЯ ЭНЕРГІЯ ЖАНРУ
- 7 ВІКТАР СКОРАБАГАТАЎ. АЛЕ НАЙПЕРШ — ПА-БЕЛАРУСКУ...
- 8 МАРГАРЫТА ІЗВОРСКА-ЕЛІЗАР'ЕВА. ТРУПА ЕўРАПЕЙСКАГА ўЗРОўНЮ

## МАСТАЦКІ ДЗЁННІК

- 12 НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ. УВАСОБЛЕНАЕ СЛОВА
- 16 ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ. І «ЦІЛЬ», І «ШЧАЎКУНОК», І «ЧЫПАЛІНА»...
- 20 ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА. ЧЭРВЕНЬ... СПЯКОТА...
- 24 ЯЎГЕН РАГІН. СЯБРЫ І ВОРАП
- 28 АЛЕся БЕЛЯВЕЦ. НА СКРЫЖАВАННІ ПОГЛЯДАЎ

## POST FACTUM

- 10 ЯЎГЕН ШУНЕЙКА. З КЛУБКОМ НІТАК АРЫЯДНЫ
- 13 ТАЦЦЯНА КАРПАВА. САЛОННЫ АКАДЭМІЗМ
- 14 АРТУР ЗАЙЦАЎ. ТЫСЯЧА І АДНО АДЦЕННЕ СВЕТАЛЫХ ФАРБАЎ
- 17 ТАЦЦЯНА ФЁДАРАВА. VIVAT, ТРЭЦІ МУЗЫЧНЫ!
- 18 АЛЕся БЕЛЯВЕЦ. ЭДЭМ СЯРГЕЯ ЦІМОХАВА
- 21 АЛЯКСАНДР ДОЛЬНІКАЎ. БЕЗ МІТУСНІ
- 22 ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ. ПАБАЧЫЎ. ЗДЗІВІЎСЯ. ВЫРАШЫЎ
- 25 НАДЗЕЯ АБРАМОВІЧ. НАТХНЁНЫЯ ЧАРОЎНАСЦЮ КАЗКІ
- 26 АНТОН ЛЕГНІЦКІ. АСАБІСТЫ ПОЧЫРК
- 29 ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА. НОГІ РАЗАМ, РУКІ...
- 30 НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ. КРОК ДА АБАГУЛЬНЕННЯ

## ПОСТАЦЬ

- 32 АЛЕНА РАМАНОўСКАЯ. АЛЕГ ЗАЛЁТНЕЎ. ТРЫЦЦАЦЬ ТРЫ ТАКТЫ

## КРОПКИ НАД «І»

- 37 ТАЦЦЯНА КАТОВІЧ. СЫМОН І ПЯСНЯР. ШЛЯХ ДА СЯБЕ
- 40 ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА. У СНАХ І НАЯВЕ
- 42 НАТАЛЛЯ СЦЯЖКО. ПРАЎДА І ТОЛЬКІ ПРАЎДА

## INTRA ET EXTRA

- 44 НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ. ГАРМОНІЯ ПРАЗ ДЫСАНАНС
- 45 ГЕОРГІЙ СКРЫПНІЧЭНКА: «У ТВОРЧАСЦІ НІКОГА НЕ ПАДМАНЕШ»

## IN MEMORIAM

- 50 БАРЫС КРЭПАК. КВЕТКА ПАПАРАЦІ

## КУЛЬТУРНЫ ПЛАСТ

- 52 УЛАДЗІМІР РЫНКЕВІЧ. ПАТРЫЯРХ ВУЧОНАГА ГРАВЁРСТВА

## РАРЫТЭТ

- 56 НАДЗЕЯ УСАВА. ПАРТРЭТ ДАЧКІ



Маргарыта Ізворска-Елізар'ева: «Маё глыбокае перакананне: опера — гэта найперш тэатр. А не канцэрт у касцюмах. У эпоху бурнага развіцця візуальных мастацтваў нельга адмаўляцца ад тых сродкаў і магчымасцей, якія вельмі моцна ўздзейнічаюць на гледача».



Алег Залётнеў: «Мая «Літургія» заканчваецца спевам «Хрыстос уваскрос» — і там 33 такты. Чаму 33? У музычным сэнсе гэта зусім не было прадвызначана. Я мог бы паставіць fermata — і было б 32 такты. Або надоўжыць, перацягнуць на наступны такт апошні акорд — і было б 34. Але сталася 33. Я ж не думаў ні пра што такое, не лічыў. Як сказаў адзін чалавек: гэта не ты пісаў, гэта тваёй рукою пісалі... Дай, Божа, каб і надалей так».



Георгій Скрыпнічэнка: «У мастацтве нікога не падманеш. Не мае значэння, колькі часу ты аддаеш працы, галоўнае — вынік, шчыры і прафесійны. Бо і конь таксама працуе, але твораў мастацтва ад яго ніхто яшчэ не атрымаў».



# БЕЛАРУСКАЯ ОПЕРА: ПРЭСТЫЖ НАЦЫЯНАЛЬнай ШКОЛЫ



«Баль-маскарад» Д.Вердзі.  
Сцэна са спектакля.

## Як навучыцца любіць сваё?

Мастацтва оперы адпачатку і паўсюль — мастацтва элітарнае. Оперныя праекты — у ліку найбольш прэстыжных для інвестараў і спонсараў, оперныя спевакі і рэжысёры — зоркі сусветнага ўзроўню. Ці з'яўляецца опера элітарным жанрам у Беларусі? Якімі важкімі мастацкімі набыткамі можа пахваліцца наша Нацыянальная опера? Яна нацыянальная па сутнасці ці адно па назве? Чым жыве калектыву оперны сёння, куды крочыць, якія праблемы развязае, з якімі цяжкасцямі змагаецца?

Пра гэта і многае іншае разважаюць удзельнікі дыскусіі.

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Прэстыж нацыянальнай опернай школы. Оперны спявак — тэатр — глядач... У гэтай неабсяжнай прасторы я вылучыла б некалькі аспектаў. Найперш — беларускі кампазітар і тэатр.

— Няма чаго туды хадзіць! Гэты тэатр наогул не мае ніякага дачынення да беларускай культуры! Добра, калі хоць адна опера на беларускай мове там ідзе, а бывае, што і ніводнай... Ні мовы, ні кампазітараў беларускіх... — такое давялося аднойчы пачуць ад аднаго нашага пісьменніка.

Ягонай катэгарычнасці я не падзяляю. Бо не можа лічыцца беларускім толькі артыст у лапцях. Але доля здаровага сэнсу ў такім меркаванні ёсць. Тым больш, што гэта думка не аднаго чалавека, а пэўнай катэгорыі грамадства. Іншая справа, што музыкі беларускіх кампазітараў у оперным тэатры відавочна бракуе. Узаемаадносіны тэатра і кампазітараў, кампазітараў і публікі ніколі не былі ідэальнымі.

...Больш за 20 гадоў таму, пасля генеральнай рэпетыцыі беларускай оперы, я брала інтэрв'ю ў вядомай спявачкі, выканаўцы галоўнай партыі.

— А вы думаеце, што гэтую музыку можна спяваць? — запальчыва і нават раздражнёна прамовіла яна.

Яшчэ адзін успамін, больш свежы. Мінуты сезон. Час падрыхтоўкі опер «Нататкі вар'ята» і «Сіняя Барада і ягоныя жонкі».

— Такой музыкай — толькі голас сапсаваць! Прычым надоўга, калі не назаўсёды... Якое шчасце, што я ў прэм'еры не заняты! — казаў у кулуарах вядомы выканаўца.

Спевакі хочуць выконваць музыку меладычную, прыгожую, якая будзе падабацца і ім, і слухачам. Тую, якая дазваляе паказаць прыгажосць голасу і кантилену. І гэта законнае права спевака. Але многіх кампазітараў вучаць так, што меладызм для іх — самая вялікая загана, а прыгажосць — якасць, з якой трэба змагацца.

На маю думку, спевакі большасці нашых кампазітараў проста не ведаюць — апроч двух-трох, чыю музыку спяваюць. Кампазітары, у сваю чаргу, не ведаюць спевакоў, для якіх варта было б пісаць. А калі ўсё ж і ведаюць, і пішуць, і спяваюць, дык гэта часцей справа асабістага энтузіязму, чым паслядоўнай палітыкі. Бо калі ўдзел спевака ў канцэрце беларускай музыкі каштуе 20 (дваццаць) тысяч — гэта разавая канцэртная стаўка, дык усур'ёз пра палітыку падтрымкі нацыянальных прыхрытэтаў казаць нельга. «Лепш я оперны шлягер вывучу і буду спяваць яго ў многіх канцэртах, чым твор беларускага кампазітара, які, магчыма, прагучыць адзін раз...» — да такой логікі падштурхоўвае спевака музычная рэчаіснасць.

Варта заўважыць: сітуацыя з творамі беларускіх аўтараў на працягу апошніх сезонаў лепшая, чым калі-небудзь. Тэатр аднавіў «Дзікае паляванне караля Стаха» У.Солтана, якога доўга не было на афішы. Адбыліся прэм'еры опер «Нататкі вар'ята» В.Кузняцова і «Сіняя Барада і ягоныя жонкі» В.Капыцько. У філармоніі тэатр паказаў праграму «Па старонках беларускіх опер», якая прадстаўляла панараму ад твораў даваеннага часу да ўрыўкаў з неўвасобленай «Пані Ядвігі» У.Солтана.

Нават калі б тэатр моцна захацеў, скласці палову рэпертуару з твораў айчынных аўтараў наўрад ці атрымалася б. Чаму? Кожны оперны спектакль патрабуе значных фінансавых укладанняў, а адміністратары калектываў добра ўсведамляюць тое, пра што афіцыйна не прынята гаварыць. Дастаткова скласці афішу канцэрта з твораў толькі беларускіх аўтараў, як можна гарантаваць, што поўнага збору, а тым больш аншлагу, не будзе (гаворка не пра эстраду і не пра харэаграфію). А філармонія ці тэатр — як відавішчыны ўстановы — маюць план па глядачах і па выручцы.

Чаму? Ды таму, што публіка ў нас такая. Не любіць яна свайго... Бо не ведае. Нігілізм у стаўленні да свайго — адметная рыса кожнага другога беларуса. Публіка наша любіць чужое, а яшчэ лепш — «раскручанае» на тэлеэкране. А там «раскручваюць» эстраду, расійскую.

У рэкламным адзеле Тэатра оперы мне паведалі красамую факт. Тэатр дае рэкламу спектакляў на FM-станцыі і каналы Беларускага радыё. Так прайшла інфармацыя, што на бліжэйшай «Мадам Батэрфляй» за пультам будзе стаяць іспанскі дырыжор Мар'яна Рывас. За два дні раскупілі амаль 200 білетаў...

прэстыжных у свеце, дзе сабраліся самыя таленавітыя выканаўцы з многіх краін. З Мінска на яго выправіліся трое салістаў оперы — Т.Паўрылава, Э.Мартынюк, І.Сільчукоў. Яны прайшлі складаны адборачны тур, калі з 111 прэтэндэнтаў засталася 37. З гэтых 37 — трое нашых! Але ці ведае грамадскасць іх у твар? Пераканана, што не.

Ці ёсць на шматлікіх беларускіх тэлеканалах хоць адна перадача, прысвечаная менавіта оперы і акадэмічным спевам? Пытанне рытарычнае. Была некалі перадача «Залатая дзсятка» беларускай оперы, якую рыхтавала СТВ. Цяпер яе няма.

Вярнуся да тэмы «тэатр і беларускія кампазітары». Ведаю, што Уладзімір Кандрусевіч працуе над операй, галоўнымі героямі якой будуць князь Ягайла і Соф'я Гальшанская. Ягоным творам зацікавіліся ў Расіі. Дзмітрый Даўгалёў напісаў оперу «Агонь Праметэя» на антычны сюжэт. Творам зацікавіліся ў Санкт-Пецярбургу. Слаю новую оперу «Цень» (паходзе Я.Шварца) Алес Хадоска зноў-такі прапаноўвае аднаму з расійскіх тэатраў. Сяргей Картэс закончыў аднаактовую оперу «Мядзведзь» (паходзе А.Чэхава), але, мяркую, зноў-такі будзе шукаць калектыву не ў Беларусі, Чаму яны глядзяць у той бок? Магчыма, каб не чакаць два дзесяцігоддзі, як Кузняцоў і Капыцько.

Оперная сцэна ў сталіцы адна. Туды многія хочуць трапіць са сваімі творамі і, натуральна, не ўсе могуць. І не ўсе павінны... Але сцэна, паўтаруся, павінна быць не адна! Гэта бяспрэчна! Можа, у сувязі з капітальным рамонтам тэатра варта падумаць пра тое, каб абсталяваць у немалым будынку яшчэ адну, камерную сцэну?

На маю думку, кампазітары, сам тэатр, Міністэрства культуры ў пошуках нацыянальнага рэпер-



«Князь Ігар» А.Барадзіна.  
Сцэна са спектакля.

Публіку можна зразумець. Яна хоча ісці на прэстыжнае. На тое, пра што ўсе гавораць, што абмяркоўваецца. Глядач прагне новага і свежага. Але ён апрыймы перакананы, што чужое заўжды лепшае, чым сваё.

Сёлета ў чэрвені ў Маскве праходзіў Міжнародны конкурс імя Чайкоўскага. Адзін з самых

туару часта існуюць адасоблена. І элементарна не ведаюць, у каго што ёсць — ужо гатовае альбо на падыходзе. Шкада, калі нашы лепшыя кампазітары будуць і надалей «шукаць шчасця» за мяжой, калі іх творы па-ранейшаму будуць рабіцца набыткам опернага мастацтва суседніх краін. А наш тэатр тым часам будзе шукаць новыя партытуры...



«Аіда» Д.Вердзі.  
А.Якушэвіч (Амнерыс).

### MARGINALIA

«Ла Скала» — гэта не толькі тэатральны будынак, месца для оперных пастановак, але і сімвал Італьянскай оперы.

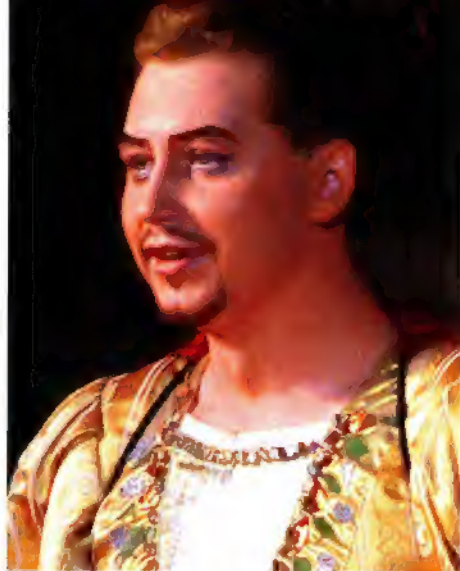
Яе гісторыя сягае да 1776 г., калі пачалося будаўніцтва новага тэатра на месцы царквы Санта-Марыя дэла Скала (адсюль і назва). Скончылася будаўніцтва праз два гады. Для адкрыцця тэатра А.Сальері спецыяльна напісаў оперу «Пазнаная Еўропа». Канцэртны сезон у «Ла Скала» доўжыцца са снежня па чэрвень (увосень на сцэне тэатра праводзяцца сімфанічныя канцэрты). Асаблівай урачыстасцю вызначаецца адкрыццё сезона. Гэта заўжды 7 снежня — дзень св. Амбросія, апостуна Мілана.

Не так даўно пасля трохгадовай рэканструкцыі «Ла Скала» зноў адчыніла свае дзверы. На адкрыццё, як і больш за два стагоддзі таму, прагучала опера Сальері «Пазнаная Еўропа». Цягам рэканструкцыі ў тэатры захавалі ўсе лепшае з ранейшых інтэр'ераў, выкарыстоўваючы пры гэтым самыя сучасныя тэхналогіі. Была адноўлена старая падлога з венецыянскага мармуру, а кожнае з 1800 сядзенняў забяспечана невялікім экранам, які дае магчымасць сачыць за лёб-рэта оперы.





«Трубадур» Д.Вердзі, Т.Траццяк (Леанора).



«Іаланта» П.Чайкоўскага, Э.Мартынюк (Вадэмон).



«Іаланта» П.Чайкоўскага, А.Масквіна (Іаланта).

## Плаціць жыццём — ці зарабляць на жыццё?

ЛЮДМИЛА КОЛАС

«Каб дасягнуць поспеху, спявачка павінна мець твар Венеры, розум Мінервы, вытанчанасць Тэрпсіхоры, постаць Юноны і скуру насарога», — сцвярджала некалі амерыканская актрыса Этэль Барымор. Апошні пункт, напэўна, спрэчны, але тое, што спявачка павінна мець цвёрды характар, — неабвержная ісціна. Неаднойчы пераконвалася ў гэтым на працягу свайго творчага жыцця.



Л.Колас — заслужаная артыстка Рэспублікі Беларусь, прафесар, загадчык кафедры Беларускай акадэміі музыкі.

Даведалася, што Міністэрства культуры СССР з усіх оперных тэатраў Саюза адбірае чатырох спевакоў на поўнамаштабную стажыроўку ў «Ла Скала». Паехала ў Маскву. Журы, якое ўзначальвала славуца І.Архіпава, праслухала сорак спевакоў. І я ўвайшла ў заповітную чацвёрку!

А калі ўжо апынулася ў Мілане, на мяне звярнула ўвагу зорка сусветнай оперы Джульета Семіяната. Яна падрыхтавала са мной праграму міжнароднага конкурсу, які ладзіўся ў г.Павія, старажытнай сталіцы краіны. На конкурсе мяне ганаравалі 1-ай прэміяй.

Урокі «Ла Скала» не забываюцца ніколі. І цяпер сваім вучням я імкнуся перадаць сакрэты італьянскай школы. Ганаруся тым, што ўдасканальваю прыроду чалавечага голасу. І хоць у нас у краіне ўжо склаўся цэлы «клас» спевакоў (бо кожны, хто ўзяў у рукі мікрафон, лічыць сябе спеваком), гэтым непаўторным мастацтвам авалодалі адзінкі.



«Севільскі цырульнік» Д.Расіні, Л.Колас (Разіна).

Ганаруся, што два дзесяткі маіх «зорчак» засвяціліся на вакальным небасхіле. Мае вучні — гэта мой гонар, пакуты, мая радасць і надзея. Сёння ў беларускай оперы спяваюць шасцёра маіх выхаванцаў. Гэта лаўрэаты і дыпламанты міжнародных конкурсаў Т.Траццяк, А.Масквіна, Т.Гаўрылава, А.Сіняўская, П.Елісеева, Э.Мартынюк.

Калі ў Беларусі ладзіўся I Міжнародны конкурс імя Л.Александровскай, Т.Гаўрылава стала лаўрэатам I-ай прэміі. На фоне буйных, часам «сценабітных» галасоў яна прадэманстравала філігранную тэхніку, бездакорны густ.

Ужо заявіла пра сябе на еўрапейскіх сценах салістка народнага аркестра імя І.Жыновіча Л.Лазарчык — каларатурнае сапраўна з бліскавай тэхнікай. Яна — таксама мая выхаванка.

Мяркую, што «вакальная школа» — паняцце абстрактнае. Бо нават у італьянскай вакальнай культуры кожны спявак індывідуальны і непаўторны. Таму ў кожнай школе галоўнае — прыгажосць голасу, тэмбральная непаўторнасць і тэхнічнае майстэрства. Гэтыя якасці ў рознай ступені ёсць у многіх беларускіх спевакоў. Толькі ў нас — як у футболе: рукі, ногі, галовы ёсць, але да сусветных стандартаў не дасягваем.

На маю думку, для выхавання ўласных зорак неабходна мець непарыўны ланцюжок: музычная школа — сярэдняя спецыяльная ўстанова — ВНУ. У цяперашні час у школах, за рэдкімі выключэннямі, вакальная праца з дзецьмі вядзецца непісьменна. Вучэльні працуюць «на экспарт» і, напэўна, тым ганарэцца. А «прадукт» іх сыходзіць, як вада ў пясок, без карысці для краіны...

Некалі ў нас ладзіўся конкурс «Убельская ластаўка». Ён збіраў студэнтаў і выпускнікоў-вакалістаў з вучылішчаў, і мы мелі магчымасць заўважаць з'яўленне самых таленавітых, каб браць іх потым у Акадэмію музыкі. Цяпер конкурсу няма. І нашы патэнцыяльныя таленты з'яжджаюць. За межы краіны, у Маскоўскую, Санкт-Пецярбургскую, Адэскую кансерваторыі выпраўляюцца лепшыя! Бо горшых туды проста не возьмуць...

А на вакальную кафедру акадэміі прыходзяць інструменталісты, тэарэтыкі, харавікі і недавучаныя ў вучылішчах вакалісты. Калі гэтую стыхію не ўтаймаваць, вакальнае мастацтва пазбавіцца неабходнага асяроддзя, а дзяржава будзе выкідваць велізарныя грошы на вецер.

«Вялікія плаціць за мастацтва жыццём, маленькія зарабляюць ім на жыццё», — геніяльная думка Эмілія Кроткага дапасоўваецца да творцаў усіх часоў і народаў. Той, хто адпавядае першаму завету, — сапраўды зорка...

## Якія яны, прыярытэты музычнай палітыкі?

АЛЕГ МЕЛЬНИКАЎ

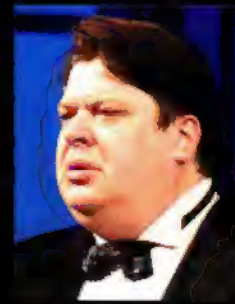
...Аднойчы вярталіся з фестывалю ў Расіі. Ехалі ў цягніку разам з вядомым артыстам Коласаўскага тэатра. І ён казаў:

— Я прыходжу на оперны спектакль, каб паслухаць музыку.

Але заплешчваю вочы, каб не бачыць, што робіцца на сцэне...

— Паслухай, ты ходзіш не па адрасе! Каб слухаць музыку, трэба ў філармонію! Тады і вочы заплешчваюць не давядзецца...

— Але на вас глядзець немагчыма! Вы на сцэне — непаваротлівыя мяхі...



А.Мельнікаў — саліст Нацыянальнага тэатра оперы, заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь, загадчык кафедры БДУ культуры і мастацтва.

Крыўдна, але ж — праўда! Падчас спектакля адзін саліст не зводзіць вачэй з дырыжора — пільнуе, калі пачынаць арыю. Другі павярнуў галаву ў бок куліс — і яго не чуваць. З такімі момантамі трэба змагацца.

Наконт нацыянальнай вакальнай школы. Няхай са мной не згодзяцца, але думаю, такой школы няма. Лічу, што і паняцце «руская вакальная школа» няма. Ёсць адзіная, правільная школа спеваў. І ёсць кепскае навучанне спевакі, якім педагог сапсаваў жыццё. Ёсць школа bel canto — прыгожых спеваў. І ўсё!

Я нарадзіўся ў Мінску, сам — беларус, і таксама — патрыёт. Але трэба глядзець праўдзе ў вочы! Калі мы ўспомнім вядомых беларускіх спевакоў, хоць бы Александровскую, дык яна вучылася ў Расіі.

Педагогі, якія прыехалі падмацаць нашу мастацтва пасля вайны, усе вучыліся ў Маскве. Саўчанка, Чарнабаеў, Галева, Бастрыкаў, Гайда... Калі педагог усё жыццё працуе ў Беларусі, зусім не значыць, што ён прыдумаў беларускую школу вакалу.

Выдатных спевакоў шмат. У тым ліку і ў нас: У.Пятроў, С.Франкоўкі (хто, акрамя яго, спявае рэпертуар драматычных тэатраў?), Н.Руднева, Н.Шарубіна... А спевакі мінулых дзесяцігоддзяў? Нябожчык А.Саўчанка, выдатны майстар. Ю.Бастрыкаў, Э.Пелагійчанка, М.Дружына... Гэта ж асобы!

А колькі з'ехала выдатных спевакоў... С.Драбышэўскі, цяперашні саліст Марыінкі (вялікая страта для тэатра!), спявае па ўсім свеце... Марыя Гулегіна... Вядома, зорка. Дзе ж было такую зорку ўтрымаць? Але, напэўна, таго напалу страсцей вакол яе не трэба было дапускаць... Тады запрашаць яе на асобныя спектаклі аказвалася б прасцей і лягчэй.

Некалі Горкі сказаў пра Шаляпіна: маўляў, калі Фёдар Іванавіч захоча, дык сам Бог спусціцца на зямлю. І па жаданні Фёдара Іванавіча альбо ўсё ператворыць у зялёны сад, альбо ўсё знішчыць... Я прачытаў пра Шаляпіна ўсё, што толькі можна. Ён пісаў даччы лісты: «Цяпер я дасягнуў такога адчування ў прафесіі, калі на сцэне магу ўзяць залу ў кулак. Захачу — яны будуць смяяцца. Захачу — будуць плакаць...» Але такая свабода прыходзіць разам

«Аіда» Д.Вердзі, А.Мельнікаў (Рамфіс).

з майстэрствам вельмі высокага ўзроўню. Калі ведаеш, што ты «ўзяў» залу і яе трымаеш, — адчуванне фантастычнае!

Сёння ў тэатры амаль 60 салістаў. Труп перапоўнена. А спяваюць літаральна 15-20 чалавек, якія трымаюць рэпертуар. Што робяць астатнія? Павышаюць сваё майстэрства? Не, ходзяць па калідорах і крытыкуюць тых, хто спявае. «А вось калі б мне далі вядучую партыю!..» Даюць! І што?.. Спявак адразу бярэ балнічны. Альбо таму, што баіцца, альбо таму, што падсвядома ведае — не справіцца. Дык, можа, не трэба мець такую трupu салістаў? Няхай будзе 35-40 чалавек, лепшых! А грошы падзяліце на тых, хто сапраўды «цягне рэпертуар». І ніхто нікуды не з'ездзе!

Але праблема — яшчэ глыбей. Яна — у прыярытэтах музычнай палітыкі. Мяркуюць самі. Вось я — заслужаны артыст, выканаў увесь басовы рэпертуар. Лаўрэат дзесяці міжнародных конкурсаў, лаўрэат Прэзідэнцкай прэміі. Мяне запрашаюць у журы на прэстыжныя конкурсы і фестывалі. Напэўна, маю аўтарытэт... Член прэзідыума Міжнароднага саюза музычных дзеячаў Расіі. Сярод іншых членаў прэзідыума — Ю.Башмет, І.Архіпава, У.П'яўко, М.Біешу, М.Пальма — артысты міжнароднага ўзроўню.

Але адчуваю сябе жабраком. І не толькі я, а і многія артысты. Бо не магу сабе дазволіць таго харчавання, што вымагае прафесія. Дагэтуль не маю кватэры. Там, дзе жыю, няма гарачай вады, а калі трэба памыць галаву, дык маці палівае з чайніка... Туалет — на вуліцы. Вось вам і прэстыж! А ў гэты час бачу па тэлевізары безгалосую эстрадную спявачку, якая заяўляе, што ў яе — уласны балет і студыя гуказапісу. Дык хто яна, і хто — я?!

Чаму Масква прапаноўвае: давайце запішам дыск з вакальнымі творами! Давайце зробім кнігу! А Мінск не прапаноўвае... Дзе я больш патрэбны? Ні ў адным абласным горадзе Беларусі не праспяваў сольнага канцэрта. І ў той жа час больш за 15 гадоў працую ў Беларусі. Пытанне: а гэта каму-небудзь трэба? Ці нікому?

Цікавых задумаў шмат. Шматгадовая мара — стварыць камерны оперны тэатр. Умовы для яго існавання ёсць. Патрэбна прынцыповае рашэнне — накіонт існавання структуры.

Другая ідэя. Яшчэ ў савецкі час менавіта ў Мінску прайшоў I Усесаюзны фестываль тэатраў опер і балета. Які быў ажыятаж! Якая цікавасць! Але не абавязкова рабіць фестываль тэатраў. Можна для пачатку прывезці ў Мінск фестываль «Ірына Архіпава прадстаўляе...». Але трэба мець і ўласны оперны фестываль. Ён рэспубліцы патрэбен. Ажыццяўленню гэтай маштабнай ідэі я згодны спрыяць усімі сіламі...





# Невычэрпная энергія жанру

СЯРГЕЙ КАРТЭС

Опера валодае невычэрпнай энергіяй, магіяй, яна вабіць, прыцягвае, у ёй адлюстроўваюцца актуальныя запыты часу і творчасці, духоўныя запатрабаванні грамадства. Ва ўсе гістарычныя перыяды опернае мастацтва выклікала гарачыя спрэчкі. Не выключэнне і сённяшні час, калі нацыянальная опера перажывае даволі складаны перыяд.



С.Картэс — кампазітар, народны артыст Беларусі, з 1991 па 2002 гг. дырэктар — мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра оперы Беларусі.

Тэатр павінен мець свайго гледача, быць запоўненым падчас усіх спектакляў, не толькі прэм'ерных і найбольш папулярных. Калі я працаваў у тэатры, мы шукалі розныя магчымасці прывабіць слухачоў: праз рэкламу, кантакты з рознымі сляямі насельніцтва, запрашэнне цікавых пастаноўшчыкаў... На пачатку 90-х гадоў мы мелі толькі 25% запаўняльнасці залы. «Пералом» наступіў пасля пастаноўкі «Травіяты» рэжысёрам С.Цырук, якая здолела арыгінальна інтэрпрэтаваць класічную партытуру. Ужо да 2000 г. мы паступова заваявалі глядацкі «электарат», і гадавая запаўняльнасць залы часам дасягала 90 %.

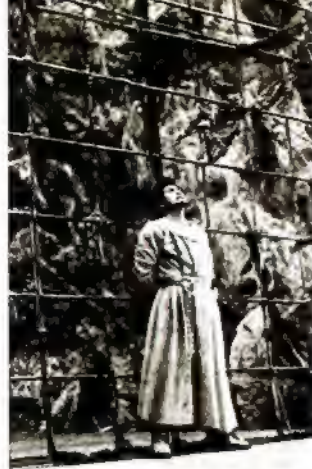
Эстрада, якая сёння запаланне эфір, адбірае ў нас гледача. Прапаганду опернага мастацтва варта весці на ўсіх узроўнях.

Неабходна ствараць тэле- і радыёканалы класічнай музыкі. У многіх еўрапейскіх краінах існуюць спецыяльныя праграмы опернай, сімфанічнай, джазавай музыкі. Успомніце мудрасць — кропля камень точыць. Кожны чалавек павінен успрымаць оперны тэатр як храм, а оперу як найвышэйшы від мастацтва.

Апроч таго, тэатру важна заўсёды трымаць гледача ў чаканні і прадчуванні чагосьці новага. Разнастайны оперны рэпертуар абумоўлівае і пастаяннае з'яўленне прэм'ер. На жаль, у бюджэце няма сродкаў, якія далі б магчымасць штогод увасобіць на сцэне 5-6 новых опер. Таму цалкам прымальна форма — канцэртная пастаноўка оперы. Гэта шмат у чым асветніцкая праца, якая дазваляе мабільна пазнаёміць слухача з опернымі навінкамі без істотных фінансавых укладанняў. У 90-я гады мы прапанавалі гледачу канцэртныя варыянты опер «Набука», «Турандот», «Людчыл дзі Ламермур», «Паяцы», «Агэла», «Дон-Жуан». У складанай эканамічнай сітуацыі гэта аказалася выдатнай магчымасцю хутка абнаўляць афішу.

Пастаноўкі былі розныя па напаўненні, але абраны «фармат» не супярэчыў мастацкаму густу. Такая практыка існуе ў многіх тэатрах Расіі і Еўропы. Так, В.Гергіеў прадставіў «Кальце Нібелунгаў» спачатку ў канцэртным варыянце, а затым увасобіў яго на сцэне. У адным еўрапейскім тэатры «Травіяту» Д.Вердзі паказвалі і ў канцэртным выкананні, і — наступным днём — як спектакль.

У жыцці тэатра важную ролю адыгрывае гастрольная палітыка. Асабліва хацелася б успомніць гастролі ў Салатурне (Швейцарыя), дзе на працягу пяці гадоў (1997 — 2002) тэатр прымаў удзел у адным з найпрэстыжных фестываляў Еўропы «Open Air». Яго заснавальнік Дзіна Арычы, заўзяты аматар оперы, клапаціўся пра тое, каб у трупы былі ўсе ўмовы — і тэхнічныя, і фінансавыя. На кожны фестываль мы прывозілі па 10 пастановак, штогод



«Джардана Бруна» С.Картэса. Сцэна са спектакля.



«Візіт дамы» С.Картэса, Н.Галеева (Клара).



«Матухна Кураж» С.Картэса. Сцэна са спектакля. Кішынёўскі тэатр оперы і балета.

абнаўляючы рэпертуар. Для нас гэта была сапраўдная школа еўрапейскага майстэрства.

У сучасным грамадстве оперны тэатр з'яўляецца паказчыкам узроўню культуры. У кожнага рэжысёра ёсць свой погляд на працэс рэалізацыі музычнай партытуры. Напрыклад, таленавіты рэжысёр С.Штэйн заўсёды настойваў на дакладным прачытанні аўтарскага тэксту, музычнага і сюжэтнага. Разам з тым, сёння існуе мноства пастановак у так званым «сучасным фармаце». Думаю, калі б Д.Вердзі ўбачыў пастаноўку «Рыгалета» ў лонданскай оперы, яму было б цікава. Дзеянне спектакля перанесена ў Нью-Йорк 1920-х гадоў, дзе адну з мафіёзных банд узначальвае Герцаг («Джук»), а яго слугой з'яўляецца бедны італьянец Рыгалета. У оперы не зменена ніводнай ноты, але драматызм сітуацыі, інтэрпрэтаванай нашым часам, яшчэ больш узмацняецца.

Мне здаецца, што цікавай была б і пастаноўка оперы У.Солтана «Пані Ядвіга». Працу над гэтым спектаклем пачыналі рэжысёр В.Раеўскі і мастак Б.Герлаван.

Перакананы, што сёння еўрапейская опера перажывае рэнесанс. Кампазітары і іх сааўтары шукаюць новыя формы увасаблення сваіх задум. Адна з іх — мюзікл (як адгалінаванне оперы), прызначаны для шырокага кола гледачоў. Існуюць вельмі ярковыя прыклады, такія як «Notre Dame» або «The Phantom of the Opera», якія маюць каласальны эффект.

Любячы оперу і ведаючы тэатр знутры, вельмі хацеў бы бачыць крэатыўныя змены ў беларускім оперным тэатры. Складаная побытавая сітуацыя (рамонт асноўнага будынка), безумоўна, ім не спрыяе, але ж гэта — часовая з'ява. Таму разважаць і вызначаць канструктыўныя шляхі пераадолення праблем неабходна сёння і на ўсіх узроўнях.

«Дзікае паляванне караля Стаха» У.Солтана. Сцэна са спектакля.



## Але найперш — па-беларуску...

ВІКТАР СКОРАБАГАТАЎ

Опера як жанр нарадзілася ў асяроддзі інтэлектуалаў. На пачатку і ў сярэдзіне XVIII стагоддзя ў Еўропе адбыўся сапраўдны оперны бум. Было вельмі прэстыжна мець уласную оперную трупу. У XVIII стагоддзі толькі ў Мілане працавала 90 (!) оперных тэатраў. Вядома, не ўсе ўзроўню «Ла Скала», існавалі і невялікія трупы, але лічба — уражвае...

З XVIII стагоддзя опера ў Еўропе зрабілася фактам і сродкам рэпрэзентацыі двара: каралеўскага, імператарскага ці велікакняскага.

Што ёсць галоўнай прэзентацыяй народа, дзяржавы? Не толькі межы, мытня, войска, улада, грошы, але і найвышэйшыя формы мастацтваў: акадэмічныя тэатры, Нацыянальны мастацкі музей...

Калі мы разважаем пра стан опернага жанру ў Беларусі, дык даводзіцца канстатаваць наяўнасць шматлікіх праблем. Па-першае, што для 10-мільённай краіны адзін оперны тэатр і адзін музычны? Вельмі мала. І тыя не ў найлепшых варунках.

У многіх краінах рэпертуар тэатраў оперы будзе так: палова — творы нацыянальных аўтараў, палова — усё астатняе. Акрамя французаў, ніхто ў свеце не зацікаўлены ў развіцці французскай музыкі і прэзентацыі французскай культуры. Слава італьянскай

оперы — клопат саміх італьянцаў. Адсюль — і адпаведныя працэнты. І гэта нармальна!

Якія ж беларускія оперы могуць сёння зацікавіць тэатр, публіку і стацца падзеямі? Час ад часу ў музыказнаўчым асяроддзі чуюцца прапановы: «Давайце адным «Міхася Падгорнага» ці «Алесю» Я.Цікоцкага!» Ці будзе сучаснаму гледачу цікавая опера пра партызан? Думаю, не. Гэта пытанне не жанру, а эстэтыкі пэўнага часу. («Міхася Падгорнага» варта паказваць не цалкам, а ў фрагментах). І Я.Цікоцкі, і аўтары падобных твораў — людзі таленавітыя. Не віна іх, а бяда, што яны трапілі пад прэс «сацыяльнага заказу».

З чаго магла б складацца беларуская афіша? У XVIII ст. жыў оперны кампазітар Ян Давід Голанд, трывала звязаны з беларускай зямлёй. І ягоную оперу «Агатка, або Прыезд пана» мы паказвалі на фестывалях «Беларускай капэлы» ў канцэртным варыянце, галоўныя партыі спявалі А.Бундзелева, Л.Лют, Р.Палішчук.

Ёсць у Голанда і опера «Чужое багацце нікому не служыць». Яе пакуль ніхто не чуў. Ноты гэтага твора мы амаль аднавілі разам з У.Байдавым. З інструментальна захаваліся толькі партыі скрыпкі і кантрабаса. І ўсё! Вакальныя радкі ёсць. Задача — аднавіць партытуру, каб яна была прыдатная для сімфанічнага аркестра. У межах «Беларускай капэлы» «рэстаўруем» твор, а паказваць, на маю думку, павінен оперны тэатр. Інакш дзеля чаго тое робім?.. Але нават калі оперны твор мінулых стагоддзяў адноўлены, тэатры ў чаргу за партытурай, на жаль, не становяцца. Таму што тэатраў мала?

У XIX ст. у Мінску на плошчы Свабоды было ажно чатыры (!) тэатры. У будынку на месцы цяперашняй гасцініцы «Еўропа» ўпершыню паставілі «Сялянку» С.Манюшкі. Упершыню ў гісторыі оперныя героі заспявалі па-беларуску! Але чамусьці ў Мінску няма помніка кампазітару... Далей. На плошчы Свабоды, 23, у былой мужчынскай гімназіі, існаваў школьны тэатр. На рагу цяперашняй Інтэрнацыянальнай — будынак Дваранскіх сходаў, дзе была тэатральная зала. Мелася яна і ў Ратушы. Дзе гэтыя тэатры?..

Калі згадаем «Пані Ядвігу» У.Солтана, дык яе пастаноўка — рэальная. Даводзілася чуць: па сюжэце опера падобная да «Фаўста». Але «Вестсайдская гісторыя» — рэмейк «Рамэо і Джульеты», і гэта нікога не бянтэжыць.

Дарэчы, у нас ёсць і свая «Аіда» — опера К.Горскага «Маргер». Сюжэты паўтараюцца, але тут няма праблемы. Яна ў іншым — у жаданні (ці нежаданні) бачыць сваё на сваёй сцэне. Так, у «Пані Ядвізе» ёсць хібы: твор няскончаны. Тады патрэбна новая рэдакцыя! Існуюць пяць рэдакцый «Дона Карласа», зробленыя Д.Вердзі. Хіба нельга сабраць адукаваных, прафесійных асоб, якія хочуць убачыць оперу на сцэне, і даць заданне — завяршыць твор?!

Што яшчэ вартае акадэмічнай сцэны? Найперш — абсалютна ўсе оперы С.Манюшкі, які нарадзіўся недалёка ад Мінска і вырастаў у ім. Калі ў нас ішла «Галька»? У 70-я гады. Калі ішоў «Страшны двор»? У 50-я. А оперы «Парыя», «Графіня»?.. А чаму не паставіць «Тараса на Парнасе» М.Аладава? Кажуць — класіка... Давайце пабачым, пераканаемся...

Існуе і такая праблема, як мова арыгінала. Так, яна цесна знітавана з музыкай. На якой мове ў нас ідзе «Кармэн»? Па-французску? Так, але з «ніжагародскім» акцэнтам. Калі прыязджаў дырыжор са Швейцарыі, дык на спеўках смяяўся так, быццам трапіў на камедыю. Другі прыклад. На наш спектакль «Севільскі цырульнік» прыйшлі італьянцы. Пытаюцца ў перакладчыка: «А на якой мове спяваюць?» Яны «сваю» мову не пазналі...

У Нью-Йорку толькі «Метраполітэн-опера» працуе на мове арыгінала, бо там збіраюцца міжнародныя каманды пастаноўшчыкаў і артыстаў. А астатнія пяць оперных тэатраў горада працуюць на англійскай. У Берліне чатыры оперныя тэатры, і адзін з іх дае спектаклі на мове арыгінала, астатнія — на нямецкай.

Павага да сваёй культуры існуе ва ўсіх краінах — Францыі, Італіі, Германіі, Бельгіі, дзе заўгодна! Мы можам спяваць на розных мовах. Але перш за ўсё — па-беларуску...



В.Скорабагатаў — заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь, прафесар Беларускай акадэміі музыкі.



MARGINALIA

«Метрополітэн-опера» — вядучы оперны тэатр у ЗША. Адкрыўся ў Нью-Йорку ў 1883 г. спектаклем «Фаўст». У зале тэатра 3625 месцаў. Сезон доўжыцца з верасня па красавік.

З 1966 г. тэатр функцыянуе ў новым будынку «Лінкаын-цэнтра». Да адкрыцця была прымеркавана сусветная прэм'ера оперы С.Барбера «Антоній і Клеапатра». Інтэр'ер тэатра ўпрыгожваюць фрэскі Марка Шагала. На пачатку сваёй дзейнасці тэатр ставіў пераважна творы Р.Вагнера. У 1908 — 1910 гг. тут працаваў Г.Малер. Мастацкім кіраўніком тэатра ў 1908 — 1915 гг. быў А.Тасканині.

«Метрополітэн-опера» пачынае трансляваць свае спектаклі ў Інтэрнеце ў рэжыме рэальнага часу. У соцёве можна будзе паглядзець лепшыя пастаноўкі з рэпертуару тэатра — «Севільскага цырульніка» Д.Расіні, «Мадам Батэрфляй» і «Багему» Д.Пуччыні. Трансляцыі ў Інтэрнеце — адно з новаўвядзенняў, з дапамогай якіх кіраўніцтва «Метрополітэн-опера» мае намер прыцягнуць у тэатр новае пакаленне глядачоў. У сезоне 2006–2007 гг. «Метрополітэн» знізіў кошт некаторых катэгорый квіткоў, а таксама плануе трансляцыю сцэнічнага дзейства на шырокафармацыйныя экраны, усталяваныя на вуліцах Нью-Йорка. Першая Інтэрнет-трансляцыя — 25 кастрычніка.

Чэчылія Барталі, адна з найбольш вядомых і высокааплачаных спявачак свету (па ганарарах не апаўджаюць толькі П.Дамінга, Д.Паварачі і Х.Карэрас), нарадзілася ў Італіі ў 1966 г. Мае каларатурнае мецца. Гэта радкі голас, прызначаны для выканання найбольш складаных партый у операх Расіні. Спявае ў парызскай «Опера Бастыль», Цюрыхскай оперы, у «Ла Скала», «Метрополітэн-опера», дае сольныя канцэрты ў Лондане, Нью-Йорку, Манрэалі, Філадэльфіі...

# Трупа еўрапейскага ўзроўню

МАРГАРЫТА ІЗВОРСКА-ЕЛІЗАР'ЕВА

Маё глыбокае перакананне: опера — гэта найперш тэатр. А не канцэрт у касцюмах. Таму як рэжысёр і мастацкі кіраўнік тэатра я імкнуся, каб удзельнікі опернага спектакля валодалі якасцямі драматычных акцёраў. У эпоху бурнага развіцця візуальных мастацтваў нельга адмаўляцца ад тых сродкаў і магчымасцей, якія вельмі моцна ўздзейнічаюць на глядача.



М.Ізворска-Елізар'ева — заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь, мастацкі кіраўнік Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы.

Сёння Нацыянальны тэатр оперы знаходзіцца ў вельмі складанай сітуацыі. Капітальны рамонт будынка — справа неабходная, але мы пастаўлены ў ўмовы не развіцця, а выжывання. Для таго, каб спектакль мог натуральна скласціся, неабходна пэўная колькасць сцэнічных рэпетыцый. Калі ў будынку на вуліцы Матусевіча рэпетыруе аркестр — значыць салісты і хор ужо не могуць працаваць на сцэне.

Прыстасоўваючы спектаклі да магчымасцей Дома афіцэраў, даводзіцца змяняць мізансцэны, будаваць іх з улікам меншай пляцоўкі. Пры гэтым рэжысёру шмат пра што трэба думаць. Напрыклад, пра агульную кампазіцыю сцэны. Пра суадносіны гукавой і сцэнічнай прасторы. Сцэнаграфія спектакля — пры мінімальным выдатках — павінна быць і годнай, і адначасова мастацкай.

Касцюмаў, якія шыюцца для прэм'еры, звычайна мінімальныя колькасць. Выкарыстоўваецца той касцюмны запас, які мае тэатр. Каб «апрагнуць» пэўную оперу, мы збіраем касцюмы з трох-чатырох спектакляў блізкага стылю ці часу.

Увогуле выдаткі на пастаноўку класічнай «поўнаметражнай» оперы не могуць быць маленькімі. Вазьміце касцюмы. Трэба апрагнуць хор, які складаецца з 60–70 чалавек. Калі тры дзеі, хор пераапрагнаецца тройчы. Гэта ўжо каля двухсот касцюмаў. А калі яны гістарычныя?.. А яшчэ трэба апрагнуць тры склады салістаў. Артысты часам абураюцца, што мы вымушаны шыць адну камізэльку альбо адну спадніцу на трых.

Кажуць, скупы плаціць двойчы, і гэта сапраўды так... Бо калі некалі тэатр знайшоў магчымасць пашыць шыкоўныя касцюмы, дык яны паспяхова выкарыстоўваюцца дзесяцігоддзямі. Як, напрыклад, касцюмы да «Царскай нявесты», пастаўленай амаль



«Баль-маскарад» Д.Вердзі. Г.Гур'ева (Аска), С.Франкоўскі (Рычард).

50 гадоў таму. Оперны касцюм патрабуе ведаў гістарычнага адзення. Гэта унікальныя веды і навыкі! Але тэатр не можа карыстацца паслугамі лепшых мастакоў па касцюмах.

Не так даўно ў Рызе давялося паглядзець шэраг спектакляў Латвійскай оперы. Пастаноўка адной з апошніх прэм'ер — «Травіята» — каштавала 100 тыс. еўра. Такія сумы дазваляць сабе не можам. Але, як прызналася кіраўніцтва тэатра, гэта не самы дарэгі іх спектакль. У Латвіі існуе шмат фондаў, якія дапамагаюць тэатрам. Усім выгадна! Грошы, укладзеныя спонсарам, не абкладаюцца падаткам. Але і тэатр не плаціць падаткі з гэтай сумы. І дзяржаве не трэба шукаць грошы...

Ёсць намер падтрымліваць з Латвійскай операй больш цесныя кантакты. У Еўропе існуе практыка: два тэатры дамаўляюцца па чарзе карыстацца сцэнаграфіяй і касцюмамі аднаго спектакля. Для кожнага тэатра так аказваецца танней. Спектаклі, якія давялося паглядзець, сведчаць пра высокую музычную культуру. Рыжская опера развіваецца ў суперсучасным напрамку. Гэта датычыць найперш рэжысуры і сцэнаграфіі.

Умовы беднасці, а калі дакладней, дык жабрацтва, у якіх існуе наш тэатр, не прадугледжваюць з'яўлення геніяльных пастановак і найвышэйшых мастацкіх здзяйсненняў. Таму, усведамляючы сітуацыю, пачалі выпускаць шмат спектакляў. Каб вакалісты мелі неабходны трэнінг, каб яны набывалі новыя акцёрскія навыкі, якія спатрэбяцца тады, калі мы атрымаем сучасную, абсталяваную па апошнім слову сцэну і адпаведныя грошы на пастаноўкі. Каб былі гатовыя да спектакляў іншага ўзроўню і іншай якасці. Вельмі сур'ёзная задача — рыхтаваць тэатр да «ўваходзінаў» у новы будынак!

Адно з глабальных пытанняў тэатра оперы — рэпертуар. Якім чынам ён фарміруецца? Вядома, ёсць назвы, якія марыць мець на афішы кожны тэатр. Але мы залежым ад таго, колькі грошай выдаткоўваецца на новыя пастаноўкі, і ад таго, ці маем склад выканаўцаў, які можа ўвасобіць пэўную оперу. Часам чую галасы: «Давайце паставім "Кальцё Нібелунгаў" Р.Вагнера! Які будзе праект!» Думаю, што зарана... І для тэатра, і для публікі. Да таго ж фінансава не «пацятнем» такую махіну.

І ўсё-такі галоўныя назвы на афішы — не тыя, якія патрэбны для выжывання, а пастаноўкі глабальныя, этапныя. Такія, як «Барыс Годуноў», «Ха-



«Чарадзейна флейта» В.А.Моцарта. Сцэна са спектакля.



«Нататкі вар'ята» В.Кузняцова. У.Громаў (Папрышчын), А.Жукаў (Папрышчын і la сабачка Мэджы).

ваншычна», «Кармэн», «Карміна Бурана», «Пікавая дама», «Дон-Жуан»... З опер XX стагоддзя — «Каярына Ізмайлава». Але шмат чаго не можам сабе дазволіць! Нават з сучаснай класікі няма на афішы ніводнай оперы С.Пракоф'ева.

Беларуская оперная класіка таксама мусіць прысутнічаць на сцэне. Бо класічны твор не страчвае сваёй каштоўнасці з цягам часу... (Цікава, што ўсе оперы, напісаныя балгарскімі кампазітарамі, былі пастаўлены на сцэне. Найперш яны ставіліся ў Сафіі, у Нацыянальнай оперы. Але не толькі там... Адзін кампазітар напісаў дзесяць оперных партытур — і ўсе яны пастаўлены. Але ж у Балгарыі восем оперных тэатраў! І яшчэ музычна-драматычны...)

Планы будучых пастановак даводзіцца карэктаваць. Напрыклад, імпрэсары прапаноўвае вывесці на гастролі «Ляўчыню дзі Ламермур» Даніэці і «Так робяць усе» Моцарта. Але ў рэпертуары гэтых опер няма. Значыць, адкласці свае планы і ставіць гэтыя спектаклі? З другога боку, тэатру трэба вызджаць за мяжу. Каб і аркестр, і хор, і салісты ўдасканалі майстэрства. Каб бачыць, дзе мы знаходзімся ў еўрапейскім ці сусветным «табелі аб рангах». У дадатак — тэатр зарабляе падчас гастролі. Мы яшчэ не можам зраўняцца ў сумах

з нашым балетам, але паступова ідзе павышэнне рэйтыngu, а значыць — і сум, якімі ацэньваюцца нашы пастаноўкі.

Плэннае супрацоўніцтва з імпрэсарыё залежыць шмат ад чаго. Напрыклад, у Татарстане вялікае значэнне надаецца і оперы, і балету. Велізарныя грошы ўкладаюцца ў новыя пастаноўкі. Больш за тое! Калектыў выпраўляецца на замежныя гастролі... на самалёце прэзідэнта краіны. У суме гастрольных выдаткаў аплата дарогі — вельмі сур'ёзны пункт. Бо оперны калектыў — не менш за 120–130 чалавек. Вось чаму татарскі тэатр вельмі запатрабаваны імпрэсарыё.

Вядома, падчас гастролі мы хацелі б мець іншыя ўмовы працы, мець іншых імпрэсарыё. Але яны прад'яўляюць іншыя патрабаванні і да тэатра. Напрыклад, каб ехалі аркестр і хор, але салісты — не нашы... На такія ўмовы не заўсёды варта згаджацца, бо спевакі развіваюцца ў працэсе актыўных гастролі.

Уражання шматлікіх гастролі пераконваюць, што сёння Нацыянальная опера Беларусі — трупа еўрапейскага ўзроўню. На агульнаеўрапейскім фоне мы выглядаем не горш, а нават і лепш за многія тэатры. Па сваім творчым патэнцыяле. А найперш — па галасах.

MARGINALIA

Самыя розныя пляцоўкі выкарыстоўваюцца ў краінах Еўропы і Азіі для выступленняў оперных труп.

Так, летам 2005 года Нацыянальная опера Беларусі паказвала свае спектаклі ў невялікіх гарадках Германіі. Памосты для гэтага ўзводзіліся на гарадскіх плошчах. Над месцам сцэнічнага дзеяння нацягвалі тэнт, а крэслы для глядачоў ставілі вакол пляцоўкі.

Летам 2006 года аркестр нашай оперы даваў канцэрты ў курортным горадзе Клагенфурт (Аўстрыя) разам з зоркай сусветнай оперы Мансэрат Кабалье. Горад мае шэраг музычных праектаў, сярод якіх — фестываль на возеры Вертэзее. На беразе возера зроблена сцэнічная пляцоўка на 2,5 тысячы месцаў. Разлік — вельмі просты: над вадой альбо побач з ёй спеўныя галасы гучаць асабліва выразна...

Перад канцэртамі ўсе сцэжкі-дарожкі засцілаюцца белай тканінай. Усе дамы з'яўляюцца ў вянчэрніх сукенках, мужчыны — у белых кашулях, галыштках, цёмных касцюмах. І гэта датычыць не толькі людзей сталага ўзросту, а і моладзі...

Перад канцэртамі ўсе сцэжкі-дарожкі засцілаюцца белай тканінай. Усе дамы з'яўляюцца ў вянчэрніх сукенках, мужчыны — у белых кашулях, галыштках, цёмных касцюмах. І гэта датычыць не толькі людзей сталага ўзросту, а і моладзі...

Перад канцэртамі ўсе сцэжкі-дарожкі засцілаюцца белай тканінай. Усе дамы з'яўляюцца ў вянчэрніх сукенках, мужчыны — у белых кашулях, галыштках, цёмных касцюмах. І гэта датычыць не толькі людзей сталага ўзросту, а і моладзі...

Перад канцэртамі ўсе сцэжкі-дарожкі засцілаюцца белай тканінай. Усе дамы з'яўляюцца ў вянчэрніх сукенках, мужчыны — у белых кашулях, галыштках, цёмных касцюмах. І гэта датычыць не толькі людзей сталага ўзросту, а і моладзі...

Калі летам 2006 года аркестр нашага тэатра ўдзельнічаў у міжнародным оперным фестывалі «Санта Круз дэ ля Пальма», які ладзіцца ў горадзе Санта Круз, трэцім па велічыні на Канарскіх астравах, дык спектаклі і канцэрты праходзілі ў сценах былога каталіцкага кляштара. Цяпер у будынку — музей. У ягоным двары ўсталяваны 600 глядацкіх крэслаў і адкрытая сцэнічная пляцоўка. Рэжысура спектакляў пабудавана такім чынам, што выкарыстоўваюцца і вокны, і лесвіцы, і сам будынак кляштара. Спектаклі пачыналіся ў 21.30 — з надыходам цемнаты. Калі ўлічыць, што для спектакляў прадугледжана адпаведнае асвятленне, дык відовішча атрымлівалася захапляльнае.

Лепшыя дасягненні тэхнікі выкарыстоўваюцца сёння ў абсталяванні тэатральных канцэртных пляцовак.

Напрыклад, у Германіі магчымасці мікрафонаў цікава спалучаюць з оперным мастацтвам. У такіх умовах спеваку не трэба прыкладаць немалыя высілкі, каб без узмацавання галас пераадолеў аркестравую яму і далацца да залы. На спіне выканаўцы прымацоўваецца радыёдатчык, які ўзмацняе галас, а провад ідзе пад парком і прымацоўваецца на лбе. Гукарэжысёр сядзіць за пультам, які ўзмацняе гук выканаўцы, які павінен саліраваць. Артысту трэба прызвычацца да мікрафона, але і гукарэжысёр мусіць ведаць канкрэтную оперу.

Выкарыстанне тэхнічных дасягненняў асабліва актуальнае на вялікіх канцэртных пляцоўках, што могуць змяшчаць пяць і болей тысяч чалавек.

Больш за дзесяць гадоў таму ў Генуі ставілася опера Д.Вердзі «Дон Карлас». Спектакль прысвячаўся 500-годдзю адкрыцця Калумбам Амерыкі (мэнавіта з Генуі Калумб выправіўся ў сваё падарожжа). «Дон Карлас» быў сумесным праектам Марыінскага і Генуэзскага тэатраў. У фінале ўся сцэна разам са шматтоннымі дэкарацыямі... правальвалася ў пекла.

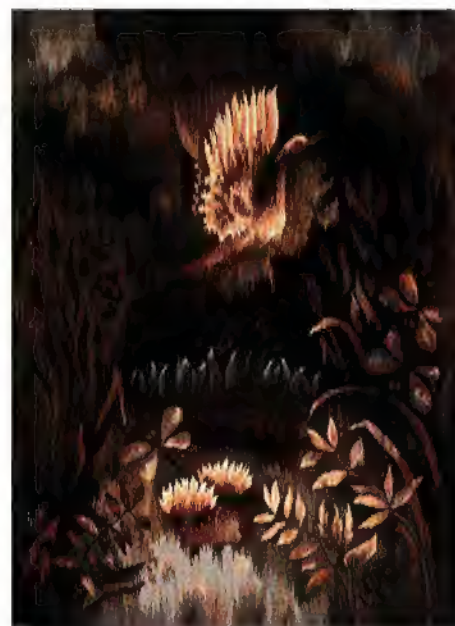


# З КЛУБКОМ НІТАК АРЫЯДНЫ

ЯЎГЕН ШУНЕЙКА

Юбілейная «Выстава габеленаў» Ларысы Густавай і Людмілы Пуцейка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі «Палац мастацтва» стала значным мажорным колерава-вобразным акцэнтам у кантэксце мінскай мастацкай вясны.

Абедзве мастачкі — выпускніцы кафедры тэкстылю Акадэміі мастацтваў. Абедзве — заўзятыя габеленшчыцы. Яны скампанавалі ў экспазіцыі свае працы 1970–2000-х гадоў у арыгінальным рэтраспектна-перспектыўным напрамку.



Л.Густава. Ружовая птушка. Гладкае ткацтва. 1996.

Іх рэтраспектывізм спалучаны з развіццём класічнага гладкага і ручнога габеленнага ткацтва, якое грунтуецца на традыцыях карэліцкіх мануфактур XVIII ст., а свой новы вытворчы размах набыло з 1960-х гадоў на Барысаўскім камбінаце прыкладнога мастацтва. Іх мадэрнізм — гэта актыўны ўдзел у развіцці мастацтва выставачнага аўтарскага габелена 1990–2000-х гг., незалежна ад сацыяльных заказаў, вольнага ад «маштабнасці», прывязкі да стандартных інтэр'ераў.

Л.Густава і Л.Пуцейка — мастачкі вядомыя. На жаль, вельмі мала сказана пра



Л.Густава. Азёрны край. Гладкае ткацтва. 2007.

іх творы і добрых слоў, і крытычных, а іх жа тэкстыльны кампазіцыі заслугоўваюць значна большай увагі. Негатыўную ролю адыграла інерцыя эстэтычных поглядаў у постсавецкія часы. Тэматычнаму габелену адводзілася другаснае, дадатковае месца ў былой іерархіі відаў і жанраў мастацтва. Разам з тым, гэта дазваляла найбольш свабодна вырашаць у ім вобразныя задачы, звязаныя з адлюстраваннем рэальнага, фантастычнага, гістарычнага, міфалагічнага, беспрадметнага свету. Перад мастакамі адкрывалася выратавальная творчая сцяжынка з лабірынта ідэалагічных шораў, ад якіх цярпела большасць творцаў, — трэба было толькі не выпускаць з рук клубочкі і шпулькі рознакаляровых нітак, а яны ўжо самі падказвалі свежыя альтэрнатыўныя ідэі.

А праца заставалася ранейшай — маруднай і адказнай: за дзень — прыблізна 5–6 сантыметраў вытканага поля з дэкаратыўным малюнкам, які ўжо практычна немагчыма выправіць. А «здабытая свабода» абарочвалася адсутнасцю перспектывы стаць у хуткім часе «жывым класікам». Але Л.Густава і Л.Пуцейка былі прыхільнікамі тэкстыльнага романтизму, які ахапіў нашу маладзёжную дэкаратыўную творчасць з 1970-х гадоў, і таму не надта думалі пра званні і ўзнагароды. Іх радасць і хваляванне, смутак і надзея спляліся ў тканых карцінах, дзе спаквалі паўставаў дзівосны свет двухмерных вобразаў і сімвалаў, гучных колеравых суквеццяў, абстрагаваных плям, цалкам незалежных ад заказной рэчывы, ідэяй сервільнасці і патэтыкі,

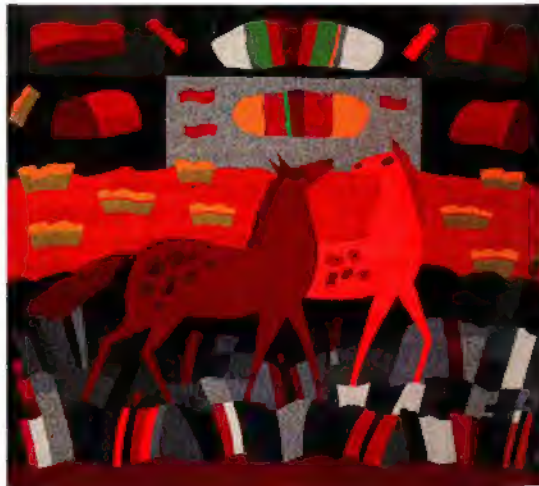
Л.Густава. Конікі. Гладкае ткацтва. 1998.

непадобных на салонную «вылізанасць» і халоднае тэхнічнае рамяство.

Тэкстыльны жывапіс, як і станковы алейны, экспануецца ў рамках. У свае камерныя па памерах габеленныя «акенцы» ў навакольны свет мастачкі ўнеслі шмат метафарычнасці, алегарычнасці, эстэтычнай умоўнасці. Ад гэтага габеленна-жывапісны свет, бліжэйшы «сваяк і сябра» рэальнага, успрымаецца яшчэ больш сучасным, вобразным, неардынарным.

Ткацтва ў вялікіх і камерных памерах не прыводзіць да самапаўтораў. Сапраўды, немагчыма выканаць ніткамі двойчы нешта аднолькавае. Але таксама немагчыма ўсё запланаваць на эскізе, бо сам матэрыял даволі непрадказальны. Таму ёсць у тэкстыльшчыц і недахопы, і пралікі, якія часам бачаць толькі яны самі, а часам — і ўважлівыя крытыкі.

Л.Густава — непаўторны творца габеленных букетаў. Кветкавыя тэкстыльныя



Л.Пуцейка. Восенскі міраж. Гладкае ткацтва. 1989.

новы, нестандартны, нон-кансерватыўны лад жыцця нашых сучаснікаў. Яны маглі б быць і яшчэ больш «мадэрнізаванымі», каб габеленшчыца не стрымлівала сябе глыбокімі, халодна-начнымі колеравымі асацыяцыямі. Кветкі — гэта ж «дзеці сонца», носьбіты яго гарачай энергіі.

Л.Густава дэманструе сваю зацікаўленасць памежнымі з тэкстылем і далёкімі ад яго відамі мастацкай творчасці. Яна бездакорна імітуе ў тэхніцы габелена кітайскі жывапіс на шоўку, спалучае сілуэты мінскіх помнікаў архітэктуры з аркушамі картаграфіі часоў барока. Магчыма, у такіх артэфектах мастачка часам страчвае пачуццё меры ў стылізацыі і абагульненасці, аднак зварот да арыгінальных постмадэрністычных узаемазвязей раскоўвае межы засвоенага як у прыкладным, так і ў выяўленчым мастацтве бягучага дзесяцігоддзя.

Л.Пуцейка стварае выдатную серыю



Л.Пуцейка. Верасень. Гладкае ткацтва. 2003.

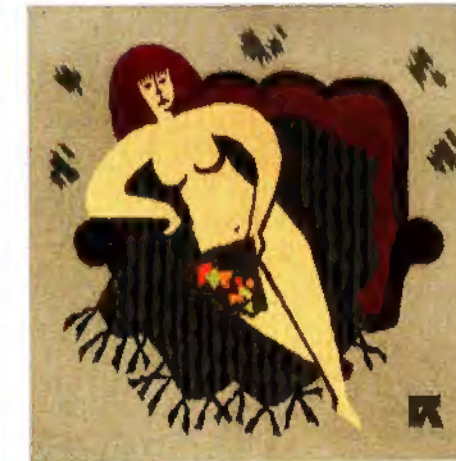
кампазіцыі — самая плённая традыцыя, што прыйшла да нас з Усходу. Здавен цешаць вока кветкі і ў беларускім народным ткацтве. Мастачка здолела манументалізаваць матывы флоры да своеасаблівых «дрэў жыцця», «чарадзейных кустоў». Яны сцвярджаюць эстэтычна-калейдаскапічны дыяпазон колеравых і плоскасных асацыяцый ад фавізму 1900-х да оп-арта 1960-х гг. з прыўнясеннем індывідуальна-аўтарскага прыняццю стылізацыі «ў буйныя кантрастныя плясткі». «Букеты» Л.Густавай — асаблівыя святочна-дэкаратыўныя «пасланні» для сучасных інтэр'ераў рознага функцыянальнага прызначэння, закліканыя сцвердзіць

беларускіх габеленных краявідаў. Яна распрацавала сваю аптымістычную палітру залацістых, ружовых, аксамітна-зялёных, серабрыстых колераў, якія дазваляюць ёй «на палетках» тэкстыльнай плоскасці перадаваць вобразы жніўняўскай зямлі, чароўных садоў з казачнымі птушкамі, веснавага абуджэння. Мастачка карыстаецца ў асноўным тэхнікай гладкага ткацтва, пры дапамозе якой перадае тонкія градацыі колеравых адценняў і складаную сілуэтную дэкаратыўную абрысаў. Яна прапанаваў для ткацтва футурыстычны метада кампазіцыі «аэрапітура», калі габелен успрымаецца стылізаванай праекцыяй краявіду,

убачанага з вышыні. Такі асацыятыўны «палёт» выдатна «кладзецца» на тканую паверхню, не патрабуе дэталёвых удакладненняў. Габелены Л.Пуцейка



Л.Пуцейка. Пасля дажджу. Гладкае ткацтва. 2000.



Л.Густава. Дама на канапе. Гладкае ткацтва. 2006.

прэтэндуюць на арганізацыю вялікай прасторы грамадскіх інтэр'ераў. Гэта самадастатковыя «фрагменты», «праекты» ў матэрыяле тэкстыльнага палатна, якія з часам складуцца ў штоосьці тэматычна-сінтэтычнае і каларыстычна-цэласнае.

Створаная мастацкай буйнай па сімвалічнай выразнасці кампазіцыя, прысвечаная флоры і фауне блакітна-васільковага і бурштынава-залацістага вострава між вялікіх рэк, што цякуць у Балтыйскае і Чорнае моры, — гэта, зразумела, інтэрпрэтацыя беларускіх краявідаў. З цягам часу ў грамадстве абавязкова ўзнікне ўсвядомленая патрэба ўбачыць у сучасных габеленах сканцэнтраваны — як у кроплі вады — вобраз роднага краю. Л.Пуцейка дапамагае паскорыць нараджэнне такой актуальнай запатрабаванасці.

Выстава габелена пацвердзіла вялікія магчымасці мастацтва, якому ўжо больш за трыццаць гадоў самааддана служаць Л.Густава і Л.Пуцейка.





## Увасобленае слова

Лета — час мастакоўскага зацішша. У спякотныя сонечныя дні нікому няма ахвоты і жадання адкрываць выставы або рабіць канцэптуальныя практы, бо яны наўрад ці знойдуць свайго гледача. Які сэнс у акцыі без адпаведнага водгуку ў прэсе і абмеркавання ў колах калег і сяброў? І адмаўляюцца творцы ад прэзентацый, шукаюць прычыну перанесці выставу на восень.

А вось Аляксей Хацкевіч (удзельнік дуэта «Саша і Сірожа») гарачыні не збаяўся і прадставіў мінскім гледачам выставу карцін пад інтрыгоўнай назвай «Калякі-малякі» ў магазіне-галерэі «Падземка». Выстава перадусім прысвечалася Дню абароны дзяцей, бо сааўтарам А.Хацкевіча выступіла яго пяцігадовая дачка Аня. Неяк бацька прапанаваў дачушцы памаляваць алеем на палатне, а пасля закончыў яе «твор». Так пачалася іх сумесняя мастацкая дзейнасць. Вынік намаганняў — дзесяць карцін, яркіх, шчырых, радасных, непасрэдных, сюжэты якіх не змог бы прыдумаць дарослы.

Сур'ёзнымі распрацоўкамі несур'ёзнай тэматыкі займаецца і Юрый Алісевич, які ў М-галерэі Інстытута імя Гёте паказаў выставу пад назвай «Мае казкі». Мастак ужо не раз афармляў кнігі Х.К.Андэрсена і Ш.Перо, беларускія, славацкія, рускія казкі. Захоўваючы свой выразны стыль, аўтар выкарыстоўвае максімум даступных сучаснаму выяўленчаму мастацтву накірункаў, стыляў, жанраў. Некаторыя яго ілюстрацыі нагадваюць коміксы, іншыя — маляваныя мультфільмы або традыцыйныя прыгоды прыдуманых казачных герояў. Мастак умее бачыць у звычайным незвычайнае і надзяляе гэтай якасцю сваіх персанажаў.

Што да больш грунтоўных мастацкіх акцый, то варта згадаць выставу «Кападокія. Элегія цішыні», якая адкрылася ў Міністэрстве замежных спраў. Відарысы гэтага найцікавейшага рэгіёна Турцыі адлюстраваны ў фотаздымках Міхала Баразны, а таксама ў манументальных жывапісных палотнах Віктара Альшэўскага. Кападокія — унікальнае месца, якое нагадвае касмадром. У фотаздымках М.Баразны ёсць панарамы, знятыя з паветранага шара на вышыні дзвюх тысяч метраў, ёсць канцэптуальныя работы з фрагментамі фантастычнага наваколля Кападокіі і Анкары. Жывапіс В.Альшэўскага, прадстаўлены ў экспазіцыі, як заўжды, асацыятыўны, на падставе велізарнага эскізнага матэрыялу мастак будзе складаным сімвалічным карціны вялікага памеру, уключае ў гэтыя «апаведы» фрагменты фрэсак, мазаік, сілуэты знакамітых кападакійскіх пірамід.

Мець галерэю на сваёй малой радзіме — мара амаль кожнага беларускага творцы. Гэта і пачэсна, і прыемна, і галоўнае, дае ўпэўненасць, што напісаныя палотны не заста-



Н.Шчасная. Наша жамчужына. Змешаная тэхніка. 2007.

чаны Еўфрасіні Полацкай. На карціне яна лунае над Спаса-Еўфрасінінеўскай царквой, нібы ахоўвае яе сваімі празрыстымі адзеннямі. Да жывапіснага сюжэта мастачка дадала драпіроўкі з празрыстага чысцютка-белага шкловалакна, якое вырабляецца ў Наваполацку і вось ужо дваццаць гадоў з'яўляецца адным з яе любімых матэрыялаў з-за яго незвычайных дэкаратыўных магчымасцей. Адзенне галоўнай гераіні карціны аб'ёмнае, яно як своеасаблівае заслона часткова прыадкрывае нам зямлю з выявай пабудаванай Еўфрасінінай царквы.

А ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва — сапраўдная сенсация. Малюнк італьянскага мастака Марка Карна, створаны ім на працягу сарака гадоў, прадставілі ўласную аўтарскую версію адлюстравання часткі «Пекла» ў «Боскай камеды» Дантэ Аліг'еры. Гэты твор ілюстравалі вельмі рэдка.



В.Альшэўскі. Присвячэнне Эфесу. Алей. 2006.

Можна згадаць, бадай што, малюнк С.Бацічэлі, работы Г.Дарэ. Аўтарская версія «Пекла» Марка Карна ўражае аб'ёмам — у Беларусь ён прывёз каля ста сарака аркушоў, а ўсяго іх больш шасцісот, — стройнасцю вырашэння сюжэтнай лініі і стылёвым адзінствам, на фоне якіх даравальнымі падаюцца некаторыя хібы ў малюнку і пабудове кампазіцыі. Галоўнае, што візуальнае працэс тварэння мастаком твора Дантэ захоўвае ягоныя каларыт, настрой, магутнасць арганнага гучання.

нуцца на самоце ў сценах майстэрні. Вось і Нінэль Шчасная адкрыла ў новым корпусе Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта пастаяннадзейную выставу. У экспазіцыі, якая ўпрыгожыла сцены адной з залаў, а таксама калідоры ўніверсітэта, прадстаўлены жывапісныя творы розных гадоў, камерныя і буйнафарматныя палотны. У палачан з'явілася цудоўная магчымасць бліжэй пазнаёміцца з творчасцю мастачкі, ганаровай грамадзянкі горада, якая заўжды імкнулася ў сваіх работах паказваць узаемадзячынненні чалавека з навакольным асяроддзем, прыродай, космасам. Прадстаўленыя работы аўтарка падзяліла па жанрах — тэматычныя карціны, нацюрморты, партрэты дзячаў культуры і знакамітых людзей, пейзажы — і выставіла асобнымі блокамі. Наяўнасць у зале мультымедынай апаратуры дазволіць дэманстраваць фільмы пра жыццёвы шлях мастачкі. Для сцэны канферэнц-залы Н.Шчасная спецыяльна напісала новы твор, прысвечаны Еўфрасіні Полацкай.

## САЛОННЫ АКАДЭМІЗМ

ТАЦЦЯНА КАРПАВА

Выстаўка, арганізаваная Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэяй і Нацыянальным мастацкім музеем Рэспублікі Беларусь, прадстаўляе шырокай публіцы рускае акадэмічнае і салоннае мастацтва XIX — пачатку XX ст. Глядач мае магчымасць пазнаёміцца з палотнамі К.Брулова, Г.Семірадскага і К.Макоўскага — безумоўных «зорак» гэтага напрамку, а таксама з творамі Ф.Молера, Ф.Броннікава, С.Бакаловіча, І.Макарава, Ю.Лемана...

«Палоннікі красы» — гэта мастакі, якія прадстаўляюць мастацтва салоннага акадэмізму і належаць да ліку «выдатнікаў» акадэміі. Іх творы ўражваюць дасканаласцю малюнка, майстэрствам кампазіцыі, бляскам каларыту, разнастайнасцю фактурных эфектаў, займаюцца сюжэтаў.



Ф.Молер. Пацалунак. Алей. Варыянт паўтарэння аднайменнай карціны 1840 г.

Акадэмічны і салонны жывапіс у асобах найбольш таленавітых сваіх прадстаўнікоў быў захавальнікам запаветаў жывапіснага майстэрства, увагі да фармальных уласцівасцей мастацтва. У эпоху процістаяння і канфрантацыі акадэмізму і перасоўніцкага рэалізму, прыгажосці ўнутранай і вонкавай, этыкі і эстэтыкі акадэмізм падахвочваў гледача да ўспрымання эстэтыкі формы.

Праціўнікі з дэмакратычнага лагера культуры звалі «палоннікаў красы» «бесклапотнымі мастакамі». У сваёй творчасці яны сапраўды ўслаўлялі, у першую чаргу, красу прыроды і жанчыны, хараство загадкавых краін Усходу, пачуццёвыя ра-



А.Рыцоні. Мецнат. Дрэва, алей. 1879.

дасці быцця. «Нізкія ісціны», цёмныя бакі рэчаіснасці, сацыяльныя і псіхалагічныя канфлікты іх не вабілі. Яны лічылі, што мастацтва заклікана ўзвышаць чалавека над прозай жыцця, адцягваць яго ад нуды паўсядзённасці, радаваць.

Салонны акадэмізм — інтэрнацыянальная з'ява. Але, пры агульным супадзенні жанравай і тэматычнай структуры рускага акадэмізму і еўрапейскага, у Расіі былі свае нацыянальныя асаблівасці. Да іх варта аднесці багатую прадукцыю ў так званым «рускім стылі» — басконцыя сцэны з «баярскага побыту XVII ст.», партрэты дзяўчат у какошніках і сарафанах (К.Макоўскі, К.Лебедзеў). У жанры пейзажа можна вылучыць у асобную групу віды Крыма і царскіх рэзідэнцый. І.Крачкоўскі, І.Айвазоўскі, Л.Лагорыа культывавалі міфалогію Крыма як «зямнога раю». Многія мастакі, якія мелі літвінска-польскія карані (Г.Семірадскі, С.Бакаловіч, В.Катарбінскі), удзельнічалі ў развіцці рускага акадэмізму другой паловы XIX — пачатку XX ст. Усе яны вучыліся ў Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў, прадстаўлялі свае творы на акадэмічных выставах. Тое ж самае можна сказаць і пра прыбалтыйскіх немцаў — Ф.Молера, К.Гуна, Ю.Клевера.

Характэрная ўласцівасць культуры XIX ст. — полістылізм — традыцыйна ілюструецца на прыкладзе архітэктуры і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. У

не меншай ступені ён закранае выяўленчае мастацтва, дзе суіснуюць стыль «неагрэк», «візантыйскі стыль», «рускі стыль», арыенталізм, еўрапейскае сярэднявечча... Структура выставы, пабудаваная па гэтых стылявых напрамках, прапаноўвае «падарожжа» па розных эпохах і краінах.

Майстроў салонна-акадэмічнага кола часта абвінавачваюць у другаснасці, выкарыстанні і спрашчэнні чужых творчых адкрыццяў, адсутнасці духу наватарства. Выкарыстанне гатовых узораў — сапраўды адна з асноўных уласцівасцей гэтага роду мастацтва. Але «вышыванне па чужой канве» давала магчымасць засяроджана працаваць над формай, даводзіць да дасканаласці ўсе складнікі выяўленчага шэрагу карціны, дасягаючы ў сваім рамястве найвышэйшага ўзроўню.

Рускае акадэмічнае і салоннае мастацтва XIX ст. — значная мастацкая з'ява. Сёння большасць твораў салоннага акадэмізму знаходзіцца ў музейных запасніках і прыватных зборах. Выстава «Палоннікі красы» ўводзіць у сферу ўвагі спецыялістаў і аматараў мастацтва шмат новых імёнаў і твораў, дапамагае стварыць больш аб'ектыўную карціну развіцця рускага мастацтва, дазваляе аднавіць гістарычную справядлівасць і аддаць належнае мастакам, якія ўнеслі істотны ўклад у развіццё культуры XIX ст., а таксама зразумець вытокі шматлікіх з'яў мастацтва XX ст.



# ТЫСЯЧА І АДНО АДЦЕННЕ СВЕТЛЫХ ФАРБАЎ

АРТУР ЗАЙЦАЎ

У мінулым годзе пашчасціла пабачыць тры новыя акцёрскія работы спявачкі Алены Бундзелевай: Надзею ў оперы У.Солтана «Дзікае паляванне караля Стаха», Першую жонку Сіняй Барады ў оперы В.Капыцько «Ягонья жонкі», Лізэту ў «Кававай кантаце» І.С.Баха. Ці выпадакова, што дзве ролі з трох — у беларускіх творах?



«Чарадзейная флейта» В.А.Моцарта. Паміна.

Задумаўшыся, прыгадаў выкананне ёю галоўнай жаночай партыі Маргарыты ў пастаноўцы «Фаўста» А.Г.Радзівіла, дадаў сюды М.К.Агінскага, С.Манюшку і зразумеў: не, не выпадакова!

Не выпадакова яе рэгулярна запрашае да супрацоўніцтва «Беларуская капэла». Не выпадакова ў гастрольную вандроўку ў Чэхію і Швецыю арыстка выпраўляецца з праграмай старадаўняй беларускай музыкі. Невыпадакова, бо ёсць у гэтай спявачкі і патрыятызм, і глыбокі інтэлект, і свят канцэпцыі. І пры гэтым Алена Бундзелева — адна з самых абаяльных жанчын беларускай сцэны, не сапсаваная прыналежнасцю да бамонду...

Палітра голасу А.Бундзелевай — тысяча і адно адценне цёплых і светлых тонаў. З дапамогай іх спявачка перадае найтанчэйшыя пералівы шматкактайнай гамы перажыванняў. У опернай драматургіі гэты адмежак палітры называецца «лірычная гераіня». Без яе не існуе ніводны спектакль. Нават «народныя драмы» М.Мусарскага не былі б такімі дасканалымі без партыі Ксеніі і Эмы. Нават вагнераўскія оперы-манументы засяроджаны вакол кранальных вобразаў Эльзы ці Ізольды. А любая камедыя набывае налёт вульгарнасці без астраўка «шчырасці ўсур'ёз».

А.Бундзелева даўно стала ўвасабленнем шчырасці ўсур'ёз. Вобразы лірычных гераінь яна не іграе, а ўвасабляе ўсёй сваёй жаночай існасцю. Яна такая і ў жыцці — крыху сентыментальная, пачуцёвая, датклівая, далёкая ад «міжнарод-

ных канфліктаў», якія заўжды віруюць у творчых суполках. Мабыць, сёння такой быць і не модна. Яна нікому не зайздросціць — маўляў, у кожнага свой шлях і свае метады яго працярэбляць. Яна не нясе сябе, быццам каралеву, не патрабуе адносінаў, як да прымы. Калі з беларускай сцэны сышло пакаленне яе таленавітых папярэдніц — Н.Казлова, Н.Губская, Н.Кастэнка, В.Курбацкая, — раптам аказалася, што яна — сапраўдная прыма. Нібы раскрыліся пялёсткі ружовага бутона, а пасярэдзіне аказалася маленькая Дзюймовачка, якой наканавана стаць каралевай эльфаў.

Метафара, магчыма, пафасная, але слушная. Алена шчыра прызнаецца, якой бездапаможнай дзяўчынкай адчувае сябе перад кожным выхадам на сцэну, якое гэта для яе, баяліўкі, выпрабаванне — абраць публічную прафесію і ўсё жыццё змагацца з сабой. Што ж, менавіта бездапаможным дзяўчатам даводзіцца ствараць дабро — так сведчаць казкі.

Адна з такіх дзяўчат згубілася сярод імхоў жудаснага палескага балота. Надзея Яноўская, гераіня оперы У.Солтана «Дзікае паляванне караля Стаха», стала ахвярай бязлітаснай мужчынскай прагі да багацця і ўлады. Надзея згасе ў адзіноце велізарнага дома, замучаная прывідамі страшэннага Палявання.

Вобраз, створаны Аленай, кранае надзвычайнай тонкасцю душэўнай арганізацыі, эфемернасцю, празрыстасцю, ідэалізаванай пяшчотнасцю, ледзь не боскай прамяністасцю. Нездарма Надзея,



«Сіняя Барада і ягонья жонкі» В.Капыцько. Першая жонка.

паводле задумы рэжысёра, двойчы бярэ ў рукі свечку, ператвараючы вобраз у сімвал. Пры свечцы гучыць і арыя Надзеі — самая пастаральна-романтычная старонка партытуры спектакля. Нават неаромантычная. Бо незабыўны Уладзімір Солтан не ставіў сабе за мэту зрабіць вобраз Надзеі шматпланавым. Прастора вобраза гераіні нават не перасякаецца, а ўзвышаецца над планам дзеяння, нібы недатыкальная тэма-ідэал у постмадэрнісцкіх сімфоніях.

Для выратавання незямной істоты неабходна наяўнасць зямной сілы. У барацьбу за жыццё дзяўчыны ўступае лірычны герой Беларэцкі. Удзелам у «Дзікім паляванні» даўнія партнёры А.Бундзелева і У.Громаў даказалі творчую арганічнасць свайго дуэта.

Другі светлы вобраз з рэпертуару А.Бундзелевай — рабыня Лю, гераіня казкі Д.Пучыні «Турандот». Волю гэтай танюткай, але непахіснай істоты не змагло зламаць усе жахі свету. Яна таксама не ўзрушвае наваколле размахам дзейснага супраціўлення. А магла б... Прынамсі, гэта магло б быць дарэчы — велічная гераіка-трагічная арыя, праз якую мы б адчулі годнасць і самасвядомасць гераіні. Але няма такой арыі! Не напісаў кампазітар... А напісаў неверагоднай прыгажосці ўсходнюю арабеску, нетаропкі аповед італьянскай Шахерэзады, якая, зведаўшы шмат гора, засталася самай шчаслівай жанчынай на зямлі. Бо на яе долю выпаў балючы цуд неразделенага кахання. Гераіню другога плана кампазітар зрабіў principal, ураўнаважыўшы дзве



«Дзікае паляванне караля Стаха» У.Солтана. Надзея Яноўская.

раўназначныя супрацьлегласці: холад, штучнасць, бляск прынцэсы і цеплыню, жыццёвасць, натуральнасць рабыні.

Лю А.Бундзелевай — наймудрэйшая з жанчын. Без ілжывага пафасу, з адкрытым, неабсяжна вялікім сэрцам яна абараняе сваю любоў і людзей, за якіх яна ў адказе. Абараняе самаахвярнасцю. Рабыня Лю ў выкананні папярэдніцы спявачкі, Вікторыі Курбацкай, была больш уплывовай, больш значнай. Гэтая ж гераіня ў А.Бундзелевай някідка, але ў яе асабе адчуваецца ўнутраная сіла.

Вось такі парадокс! Мы лічылі А.Бундзелеву тонкім інтэрпрэтатарам празрыстых вобразаў Моцарта. І раптам сталася відавочным, што яе голас выдатна адпавядае партытурам Пучыні, насычаным меладызаванай гармоніяй. Акрамя Лю, другое сведчанне таму — Мімі з «Багемы».

На мой погляд, Мімі з'яўляецца сёння лепшай роляй спявачкі. Са мною згодныя не толькі шматлікія беларускія глядачы, але і... тайскія. На выкананне А.Бундзелевай падчас гастрольў Беларускай оперы ў Бангкоку захоплена адгукнулася тайская прэса. У гэтай ролі як нідзе больш да месца прыйшліся індывідуальныя асаблівасці голасу спявачкі — трапятлівасць гучы, ледзь прыкметная жывая вібрацыя, усхваляванасць кожнага праспяванага слова. Хоць спявачка ніколі не злоўжывае гучнасцю, яе голас, празрысты і палётны, лёгка перакрывае магутнасць аркестравага гучы дзякуючы сваёй серабрыстай, блізкай да каларатуры падфарбоўцы. Мі-

мі можа быць больш крышталёвай і абаяльна-какетлівай — як гераіня Т.Траццяк. Альбо высакароднай і па-жаночаму прываднай — як Мімі В.Курбацкай. А можа быць менавіта такой вытанчанай і незямной, такой сціплай і наіўнай, якой стварае яе А.Бундзелева. Смерць гэтай бездапаможнай і бязвіннай душы, да якой лёс быў такім бязлітасным, зала аплаквае, нібы смерць дзіцяці...

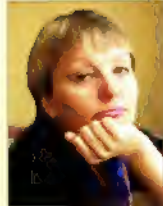
Асобнага разгляду заслугоўваюць іншыя акцёрскія работы А.Бундзелевай: наіўная Паміна ў «Чарадзейнай флейце», Графіня, заклапочаная адыходзячай малодсцю, у «Вяселлі Фігара», арыстакратычная Віялета Валеры з «Травіятты», Дарэчы, пачаць трэба было б з Таццяны Ларынай, якая ў пэўным сэнсе стала «візітоўкай» спявачкі, але тады б мы згубілі інтрыгу. У спектаклі «Яўгеній Анегін» спявачка ў пары з Уладзімірам Пятровым ствараюць вельмі эlegantны дуэт. Таццяна А.Бундзелевай выразная і ў вясковых сцэнах, і ў велікавецкіх — дзякуючы спалучэнню натуральнасці сцэнічных паводзін, арыстызму і непадробнай усхваляванасці гучання голасу, жывой і багатай інтанацыйнай працы.

А можа, не толькі таму? Удакладню: дзякуючы спалучэнню заўсёднай інтанацыйнай чысціні з чысцінёй душэўнай. Вось яе ніколі не падрабілі і на майстар-класах не набудзеш. Алена Бундзелева — з тых нешматлікіх таленавітых выканальніц, створаных якімі светлыя вобразы не канфліктуюць з іх уласным станам душы, а супадаюць, адцяняючы адно аднаго...



«Багема» Д.Пучыні. Мімі.





# І «Ціль», і «Шчаўкунок», і «Чыпаліна»...

У Нацыянальным акадэмічным тэатры балета адбылося столькі цікавых падзей, што не сказаць пра іх было б грэшна.

Калектыў паказаў юбілейны, 100-ы спектакль «Легенда пра Уленшпігеля». Адметная падзея! Далёка не кожны нацыянальны балет вытрымлівае такое выпрабаванне часам! І нездарма ж: музыку гэтага балета напісаў Яўген Глебаў. У велізарнай спадчыне кампазітара, якога справядліва лічаць класікам айчыннай музыкі XX стагоддзя, «Ціль» быў адным з найбольш любімых твораў. Сучасная і яркая партытура Я.Глебава неаднойчы набывала сцэнічнае ўвасобленне. У Львове, Чалыбінску, Хельсінкі, Ленінградзе. І ў Мінску спектакль ставіўся двойчы: харэаграфам А.Дадзішкіліні і сцэнографам В.Левенталем — у 1974 годзе; харэаграфам В.Елізар'евым і сцэнографам Я.Лысікам — у 1977-м.



«Легенда пра Уленшпігеля». Д.Клімук (Ціль).

Апошні мінскі спектакль аказаўся ці не самым маштабным па сваёй пастановачнай канцэпцыі. Літаральна кожная партыя мела не аднаго, а некалькіх бліскучых выканаўцаў. Памятаю, як тагачасная крытыка гарача спрачалася, хто бліжэй да сутнасці вобраза галоўнага героя Шарля дэ Кастэра — Ю.Траян, У.Камкоў або У.Іваноў; хто больш выразны і пластычны ў характарнай, экспрэсіўнай партыі Караля Філіпа — В.Саркісян або С.Пясцехін. Для цэлага пакалення балерын і танцоўшчыкаў партыі ў «Цілі» аказаліся знакавымі ў іх творчай біяграфіі.

Пэўны час — амаль 10 гадоў — спектакль не ішоў на мінскай сцэне. Летам 2004 года тэатр паказаў новую рэдакцыю балета, ажыццёўленую В.Елізар'евым. Балет набыў новую назву — «Легенда пра Уленшпігеля». Ён быў паказаны фактычна для новага пакалення гледачоў, а ўвасоблены — новым пакаленнем артыстаў. Прэм'ера «Легенды» літаральна адкрыла гледачам надзвычай яркага і сапраўды харызматычнага танцоўшчыка Дзяніса Клімука. (Шкада, што не так часта, як хацелася б, ён выходзіць да гледача ў вядучых партыях у іншых пастаноўках тэатра.)

Склад выканаўцаў юбілейнага — 100-га — спектакля шмат у чым супадаў са складам прэм'еры абноўленай «Легенды».

Акрамя згаданага Д.Клімука, гэта В.Гайко (Нэле), І.Артамоў (Вялікі Інквізітар), Ю.Кавалёў (Кароль Філіп), В.Пятроўскі (Рыбнік), якія з вялікай пластычнай экспрэсіяй увасобілі вобразы дэ Кастэра, Глебава і Елізар'ева.

І яшчэ адзін харэаграфічны спектакль адзначыў свой паважны юбілей: 450-ы раз тэатр паказаў спектакль «Шчаўкунок». Адначасова адзначалася 25-годдзе пастаноўкі: балет-феерыя на музыку П.Чайкоўскага быў увасоблены В.Елізар'евым і Я.Лысікам у 1982 годзе.

Зайздросны лёс «Шчаўкунка»! Ён паказваецца як вясёлы спектакль — для дарослых і на «ранішніках» — для дзяцей. На роднай сцэне і цягам гастроляў трупы ў многіх краінах Еўропы. Асабліва любяць замежныя імпрэсарыё «замаўляць» беларускаму балету менавіта гэтую назву, калі гастролі адбываюцца ў снежні і студзені, падчас святкавання Калядаў і Новага года. Сапраўды шыкоўны падарунак балетаманам!

І сёлетняй вясной, калі беларускі балет выправіўся на кароткатэрміновыя гастролі ў Егіпет, там, у Александрыі і Каіры, паказвалі зноў-такі спектакль «Шчаўкунок». Для тамтэйшых гледачоў танец сняжынак, танцы каля навагодняй ёлкі — хіба не жывая экзатыка?

Малюнычы, фантастычна прыгожы «Шчаўкунок» застаецца жывым і прывабным на працягу ажно чвэрці стагоддзя — дзякуючы ўсё новым пакаленням артыстаў, якія з радасцю надзяляюць герояў уласнай тэхнічнай віртуознасцю і аддаюць ім свае лепшыя эмоцыі і памкненні. Партыі галоўных герояў танцавалі ў юбілейным спектаклі І.Яромкіна (Маша), А.Яромкін (Прынц), К.Кузняцоў (Драсельмеер).



«Шчаўкунок». Сцэна са спектакля.

Вярнуўся на беларускую сцэну і спектакль «Чыпаліна» на музыку К.Хачатурана. Ён быў пастаўлены ў Мінску амаль два дзесяцігоддзі таму вядомым расійскім балетмайстрам Генрыхам Маёравым. Жыццярэадны, камедыйны балет, створаны паводле казкі Д.Радары, аднавіў вядомы наш танцоўшчык Ю.Траян, колішні выканаўца адной з вядучых партый балета — Графа Вішні. Працэсу аднаўлення спрыяла і тое, што ў якасці рэпетытараў у тэатры працуюць артысты, некалі занятыя ў маёраўскім спектаклі — Л.Бржазоўская, Т.Яршова, А.Мартынаў.

Юныя аматары балета, а таксама іх бацькі атрымалі сапраўдны падарунак. Тым больш, што балетны рэпертуар, адрадаваны тэатрам, ніколі не быў надта багатым. Вельмі часта ў якасці «ранішнікаў» выкарыстоўваўся балетныя казкі — кшталту «Лебядзінага возера» і «Спячай красуні». Пры ўсёй павазе да класікі, трэба прызнаць, што музычныя і харэаграфічныя інтанацыі «Чыпаліна», дзе прысутнічаюць і джаз, і свабодная пластыка, непараўнальна больш блізкія сённяшнім дзецям і падлеткам. Хоць бы па часе... Ды па стылі і гучанні — таксама.



«Чыпаліна». Сцэна са спектакля.

# VIVAT, ТРЭЦІ МУЗЫЧНЫ!

ТАЦЦЯНА ФЭДАРАВА

«Іаланта» П.Чайкоўскага. Музычны кіраўнік і дырыжор Рыгор Сарока. Рэжысёр-пастаноўшчык Уладзімір Экнадзіёсаў. Хормайстар Вера Кахановская. Мастак Пётр Міхасёнак. Маладзечанскі маладзёжны музычны тэатр.



«Іаланта» П.Чайкоўскага. А.Сіўко (Кароль Рэне), Н.Шыбка (Іаланта).



Дырыжор — Р.Сарока.

Падзея, пра якую так доўга і амаль безнадзейна марылі, нарэшце адбылася. Лірычнай операй «Іаланта» ў Маладзечне адкрыўся трэці ў краіне музычны тэатр. Трэці — пасля Тэатра оперы і Музыкальнага тэатра. Так што — vivat, vivat, vivat!

Маладзечна здавён прэтэндавала на статус песеннай сталіцы Беларусі. Але, як высветлілася, адных песень яму замала. Горад замахануўся на большае — займець оперны тэатр! Калегі і знаёмыя, ведаючы, з якой нагоды выпраўляюся ў Маладзечна, недаверліва перапытвалі: «Дык у іх запрошаныя артысты? Як — самі?! Спектакль цалкам?... Не можа быць!..»

Оперныя прэм'еры, якія адбываюцца ў сталіцы, рэдка выклікаюць такую ўсеагульную цікавасць. На прэм'еру, што сталася і адкрыццём тэатра, прыехаў ці не ўвесь мінскі мамонд. Думаю, што мы прысутнічалі пры сапраўды гістарычнай радаснай падзеі. Размовы пра неабходнасць мець яшчэ хоць адну музычную сцэну, камерную ці эксперыментальную, вядуцца ў краіне два дзесяцігоддзі. Шмат было спроб. Здавалася, фінансавыя і бюракратычныя перашкоды непераадоўныя.

У Маладзечне — усё склалася. Усё атрымалася. Рухавіком і галоўным «генератарам ідэй» аказаўся дырэктар музычнай вучэльні Рыгор Сарока.

Сімфанічны аркестр пад яго кіраваннем здолеў эмацыйна і захоплены ўзнавіць і літару і дух апошняй, сапраўды геніяльнай оперы Чайкоўскага. «Іаланта» толькі на першы погляд здаецца прастай для ўвасоблення. Дырыжоры аднадушна сцвярджаюць, што опера належыць да ліку найбольш складаных партытур кампазітара. Падчас спектакля думалася і пра тое, што кожны выкладчык вучэльні — у глыбіні душы яшчэ і выканаўца, нерэалізаваны аркестрант, які марыць пра ўласнае творчае самавыяўленне. І таму такое эмацыйнае суладдзе, такія напал і чужасць прысутнічалі ў музычнай інтэрпрэтацыі «Іаланты».

Рэжысура У.Экнадзіёсава была ўспрынята больш спакойна — салісты стаялі там, дзе трэба, рухаліся натуральна, хор, які пакінуў добрае ўражанне, утвараў маляўнічыя групы, але вялікіх навацый заўважана не было.

«Іаланта» — вельмі трапны выбар для прэзентацыі тэатра, бо маладых герояў спяваюць маладыя артысты, а ўвесь па-фас магутна-жыццесцвярдзальнай оперы Чайкоўскага пераконвае ў пераможце каханых. Сярод выканаўцаў сольных партый аказалася шмат і педагогаў вучэльні, і студэнтаў, і выпускнікоў, якія цяпер удасканалюцца ў Акадэміі музыкі. Зразумела, што студэнты не могуць і не павінны спяваць як салісты акадэмічнай оперы.

Найбольшае ўражанне пакінулі Ана-толь Сіўко (Кароль Рэне) і Наталля Шыбка (Іаланта) — дарэчы, лаўрэат міжнароднага конкурсу «Убельская ластаўка». Танюшка

і грацыёзная, Н.Шыбка стварыла вельмі кранальны і светлы вобраз галоўнай гераіні. Яркая прагучалі ўсе найбольш вядомыя, амаль шлягерныя нумары оперы — арыя Іаланты («Отчего это прежде не знала я...»), арыя Раберта («Кто может сравниться с Матильдой моей?...»), дуэт Іаланты і Вадэмона («Дар природы, дар бесценный...»).

Гледачы ў паянюткай зале Палаца культуры слухалі оперу ў абсалютнай цішыні. Пасля кожнай сольнай арыі — такія гарачыя авацыі, як быццам на сцэне П.Дамінга альбо Д. Сазерленда. Дзякуючы такой рэакцыі артысты часам пераўзыходзілі ўласныя магчымасці.

Мінаблвыканкам і гарадскія ўлады здолелі фінансава падтрымаць гэты надзвычай цікавы музычны і культуралагічны праект. Праўда, грошы былі выдзелены толькі на сцэнаграфію. Касцюмы галоўных герояў пазычыў Тэатр оперы. Калектыў працаваў на грамадскіх пачатках. У тым ліку і рэжысёр, які на рэпетыцыі ездзіў з Мінска.

Да прэм'еры Палац культуры выпусціў вялізную каляровую афішу, буклет, праграмку. У планах нованароджанага тэатра — і запрашэнне да ўдзелу ў «Іаланце» салістаў нашай оперы і славаў Марыінкі (імяны некаторых з іх ужо пазначаны ў праграмцы спектакля), і пастаноўка «Яўгенія Анегіна». Энтузіязму ў Р.Сарокі і ягоных калег шмат, новыя спектаклі будуць! Гэта бясспрэчна...

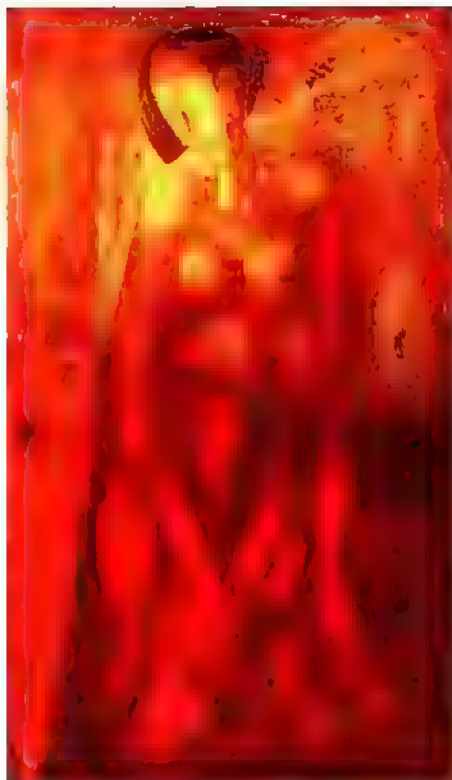
Так што добрага шляху табе, новы музычны тэатр Беларусі!



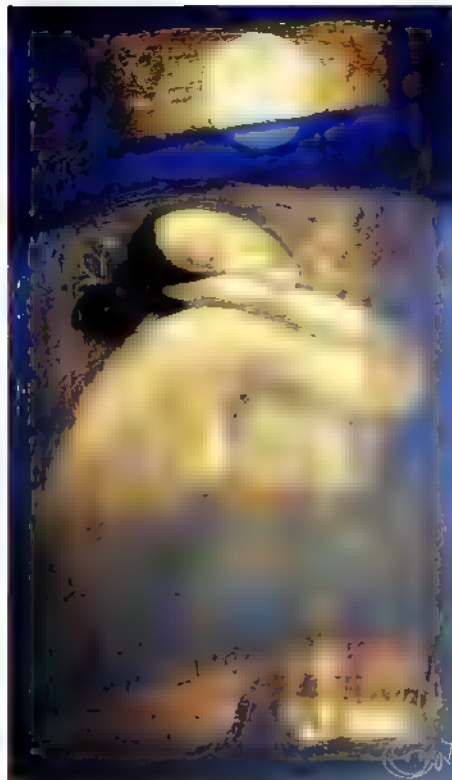
# ЭДЭМ СЯРГЕЯ ЦІМОХАВА

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

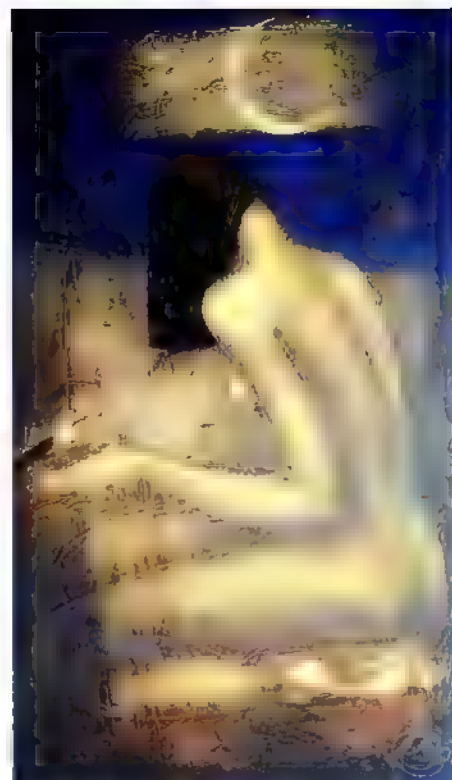
Ужо не першы раз Нацыянальны мастацкі музей Беларусі зладзіў акцыю «Ноч музеяў». Да ініцыятывы адчынення уначы для наведвальнікаў дзверы музеяў, запачаткаванай у 1999 годзе парызкім Луўрам, далучыліся ўжо больш за 2000 музеяў Еўропы. Падчас сёлетняй акцыі адкрылася выстава Сяргея Цімохава «Чары ночы».



Грацыя-3. Акрыл, алеі. 2007.



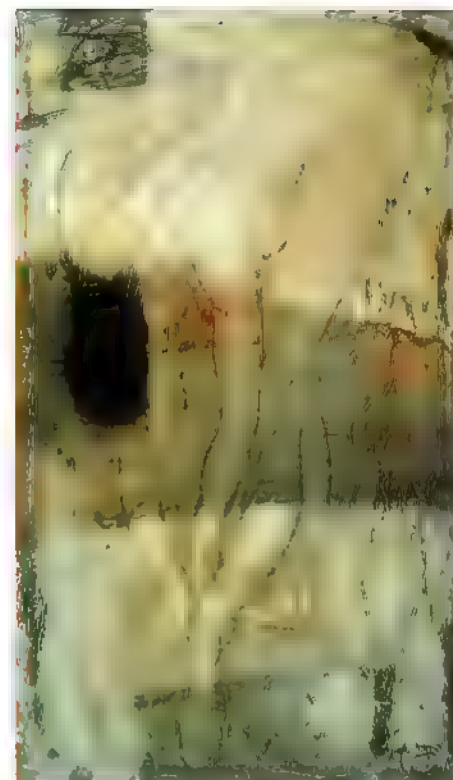
Грацыя-7. Акрыл, алеі. 2007.



Грацыя-8. Акрыл, алеі. 2007.



Грацыя-1. Акрыл, алеі. 2007.



Грацыя-5. Акрыл, алеі. 2007.

С.Цімохаў даўно і плённа працуе з адной тэмай, у якой знайшоў амаль невычэрпную крыніцу вобразаў. Фантазію мастака абуджае язычніцтва — цэласны і арганічны сусвет нашых продкаў. У старажытных культах С.Цімохаў шукае не столькі строгу сістэму светабудовы, колькі псіхалагічна тонкія і эмацыянальна насычаныя адносіны чалавека да прыроды, імкненне да суладнасці і асэнсаванасці свету.

На выставе ж у мастацкім музеі творца здзівіў зусім іншым цыклом. Упершыню ўбачыўшы ў яго майстэрні графічныя аркушы з жаночымі аголенымі вобразамі, я не звярнула на іх асаблівай увагі: ці мала якім чынам зарабляе мастак на жыццё. Цімохаў і не хавае, што ягоны цыкл пачынаўся як звычайная камерцыйная работа і што ставіўся ён да гэтых ню несур'ёзна. Але перамагла творчая натура: з кожным аркушам ён узмацняў вобразнасць, ступень мастацкай абагульненасці, пачалі з'яўляцца знаходкі. І нечакана ню сталі новым, паралельным язычніцкаму, кірункам творчасці, такой жа захапляльнай тэмай. Гэтыя графічныя аркушы атрымалі Гран-пры на міжнароднай біенале «Залатое пярэ» Бялградзе, праз год яны там жа экспанаваліся на персанальнай выставе мастака.

Выстава «Чары ночы» ў Нацыянальным мастацкім музеі — рэдкі прыклад канцэптуальнага падыходу творцы да выбудавання сваёй экспазіцыі. Квадратнае ў плане памяшканне — выразная сімвалічная форма, што спараджае шмат асацыяцый. чатыры бакі свету, чатыры стыхі... Мастак робіць макет выставы, на якім праз квадрат падлогі ўмоўна крэсліць крыж. Адна сцяна задумваецца як блакітная,

увасабленне вады, насупраць — чырвоная, увасабленне агню. Дзве астатнія: залатая (сонца) і чорна-белая (зямля).

Як толькі паўстае агульная канцэпцыя, мастак бярэ ў рукі пэндзаль і пачынае матэрыялізаваць задуманае. Тады цягам многіх месяцаў да графічнай нізкі «постацей» далучаецца жывапісная частка праекта — «трацыі».

Яшчэ ў галерэі «Рыса» на адной з даўніх сваіх выстаў С.Цімохаў паказаў аркушы, выкананыя з дапамогай прыродных матэрыялаў, увёў у структуру экспазіцыі і камяні, ледзь кранутыя яго рукой. Ідэя еднасці, арганічнасці дацывілізацыйнага быцця чалавека ў прыродзе была выказана гранічна простымі сродкамі. Можна прасачыць пэўную логіку ў гэтым пераходзе ад амаль чыстых прыродных рэчаў да форм жаночага цела. Яны ў мастака глядзяцца як загадкавая частка і нечаканы працяг краявіду, як складнікі адной стыхіі. Гэтыя вобразы развіваюць і доўжаць язычніцкую тэму, вырашаюць тыя ж задачы пошуку гарманічнай структуры і іерархіі ў акаляючым чалавека прыродным свеце. І адначасова — гэта погляд мастака нашага стагоддзя, які здольны, абпіраючыся на ўласны досвед і вопыт папярэднікаў, сінтэзаваць многія рэчы...

Мастацтва ню мае багатую і складаную гісторыю развіцця. Хоць статуэткі жанчын вядомы нам яшчэ з палеаліту, але характар увасаблення аголенай натуры доўгі час быў абумоўлены міфалагічнымі ці рэлігійнымі фактарамі. Жаночае цела як аб'ект мастацкага сузірання з'яўляецца надзвычайна пазна. Мінулае стагоддзе асабліва пашырыла межы жанру: развіваецца як гарманічны тып ню, які атрымлівае нябачаную



3 серыі «Постаці». Папера, туш, пяро. 2006.

дагэтуль свабоду мастацкага вырашэння, так і экспрэсіўны, які праз дыстармонію вобразаў агуляе трагізм існавання.

У якасці ўласнай крыніцы натхнення мастак згадвае Мадэльяні з яго адметнай стылізацыяй і выразнасцю формы, але найперш — швейцарскага мастака Ганса Эрні, які сваім майстэрствам валодання ліній уразіў Сяргея яшчэ падчас вучобы і найбольш паўплываў на яго манеру пісьма.

Лірычны цыкл С.Цімохава абпіраецца шмат у чым на ўласныя «язычніцкія» ад-



3 серыі «Постаці». Папера, аўтарская тэхніка. 2005.

крыцці, працягваючы традыцыю пошукаў гармоніі і прыгажосці праз аголенае цела.

Жанчына нараджаецца са стыхіі колеру — гэта ўспрымаецца як сімвал яе нараджэння са стыхіі прыроды. Яе абрыс служыць лёгкай, ледзь улоўнай спасылкай на пагорак ці рух вады. І гэта — рыса, ўласцівая язычніцкаму светапогляду: пазначаць загадкавыя і невядомыя рэчы свету чытальнымі і зразумелымі сімваламі ці вобразамі. Лініі пагружаюцца ва ўласную музыку, час ад часу адыходзяць ад

прагматычнай задачы пазначэння форм. Кірунак руху рысаў вызначаецца тут па сваіх законах — законах вобразнай матэрыі. Мастак працуе ў сваёй адмысловай тэхніцы, дзе лінія дапаўняе колер і спаборавае з ім у выразнасці свайго ўздзеяння, яна ж стварае фактуры, узмацняе вобразны лад палатна, уводзіць далікатныя і тонкія нюансы.

Як заўсёды, С.Цімохаў выяўляе сябе дакладным і адметным каларыстам. Задачы, якія ён вырашае ў максімальна збліжанай колеравай гаме, даволі складаныя. «Чыр-

воныя» жанчыны раствараны ў стыхіі агню — не разбуральнай, а абуджальнай, стваральнай. Блакітны трыпціх — увасабленне юнацкасці, чакання. Жанчыны набылі колеры месяца, сталіся яго метафарычным увасабленнем. «Залатыя» жанчыны — недасяжныя і непаўторнакаштоўныя.

Мастак аблягае нам працытанне вобразаў «Чараў ночы», уводзячы агульнавядомыя і зразумелыя сімвалы. Напрыклад, птушка ці яблык — рэчы, што лёгка асацыююцца з вобразамі жанчын. З'яўляюцца і прадметы, характэрныя для цывілізацыі — крэсла, стол, філіжанка. Гэтыя дадатковыя сэнсавыя і фармальныя акцэнтныя рэчы вырашэнне твора больш выразны: лёгкі і ёмкі сілуэт птушкі кантрастуе з плаўнай, павольнай, працяглай лініяй жаночага цела.

Жанчыны ў творах С.Цімохава шукаюць гармоніі і супакоення — і не знаходзяць. Імкнучца стаць часткай краявіду, які пастаянна мяняецца. Іх позы падначалены адначасова руху лініі і колеру, змяняюцца ў матэрыі жывапісу і ў акаляючым іх краявідзе. Яны — часткі стыхіі, своеасаблівыя яе персаніфікацыі. І ў гэтым пачатак індывідуальнага шляху мастака, яго ўласныя сінтэзы, які спліваў у адно эстэтычны адносіны да прыгожай формы і мастацкі пошук, увасабленне красы і выразную пазачасавую ідэю.

Мастак заклікае нас вызваліцца ад урбаністычнай залежнасці і вярнуцца ў Эдэм — «месца, дзе зліваюцца ў сапраўднай гармоніі чалавек і прырода, дзе можна хоць на хвіліну забыцца пра дыктат моды і проста захапіцца прыгажосцю жаночага цела».





## Усе мы — тутэйшыя

напярэдадні 125-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы ў Купалаўскім тэатры адкрылася выстава «Купала і купалаўцы» ў гонар нацыянальнага генія і адбылася прэм'ера спектакля «Сны аб Беларусі». Прысутнічала інтэлігентная і свядомая публіка, для якой далучэнне да творчасці выдатнага паэта — справа натуральная і неабходная. Згадваўся ўсе пастаноўкі Купалавых твораў на першай сцэне краіны. На выставе быў прадстаўлены шчодры россып фотавяў знакамітых і любімых акцёраў. Своеасаблівы ланцужок тэатральнай гісторыі склалі «Паўлінка», праз якую цягам 63 гадоў прайшлі ўсе пакаленні купалаўцаў, дзве рэдакцыі «Раскіданага гнязда» (рэжысёр Б.Луцэнка) — пініг нскія «Тутэйшыя». Кожны з гэтых спектакляў — знакавы для тэатра, мастацкая падзея на дзесяцігоддзі. Кожны — культывы для свайго часу. Новым пакаленням глядачоў падаецца дзіўным, што менавіта вакол лёгкай іскрамётнай «Паўлінкі» паўстагоддзя таму было зламана столькі крытычных пераў — не кожны з іх ведае, што з таго часу «Паўлінка» вытрымала больш за паўтары тысячы паказаў. У ёй змяняўся чацверты склад асноўных выканаўцаў а занятых у асобных ролях было значна больш. Менавіта з удзелу ў масавых сцэнах «Паўлінкі» пачынаецца прафесійны шлях маладых акцёраў-купалаўцаў. А выдатная актрыса Зоя Белахвосцік, унучка знакамітага Глеба Глебава, першага выканаўцы ролі Францыя Пустарэвіча, выходзіла на купалаўскія падмосткі ў абліччы галоўнай гераніі цягам восемнаццаці тэатральных сезонаў.



«Паўлінка». Сцэна са спектакля.

«Раскіданае гняздо». Л.Рахленка (Старац).

«Тутэйшыя». В.Манаеў (Зносац).

Пастаўленая ў 1972 годзе драма «Раскіданае гняздо»

традыцыйна лічылася бытавой і несэнсачнай. Але ж выведзеная рэжысерам Б.Луцэнкам у пазытыўную і філасофскую плоскасць, п'еса нечакана для многіх прагучала з магутным трагедычным напалам. Спектакль уразіў глыбінёй думак і філасофскіх разваг, шэрагам выдатных акцёрскіх работ, сярод якіх асабліва захаплялі С.Станюта (Марыля), П.Кармунін (Лявон), В.Белахвосцік (Сымон), Л.Рахленка (Старац), Г.Гарбук (Незнаёмы). Упершыню ў структуру Купалавай п'есы былі ўведзены пазытыўныя творы драматычнасці лесу герояў вызначалася выбуховым драматызмам пранзілівага вершаванага слова.

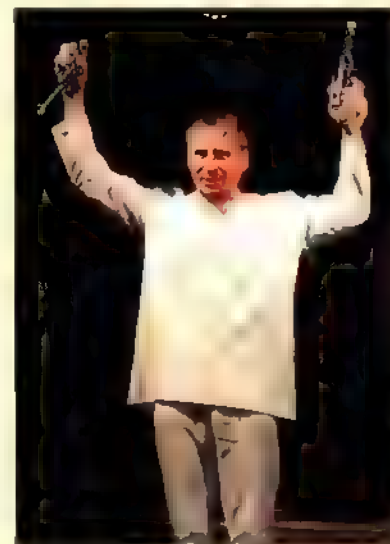
Напачатку 90-х гадоў купалаўцы нанова прачыталі заборо-



«Сон на кургане». Сцэна са спектакля. Нацыянальны тэатр імя М.Горкага.



канае водгулле гогаляўскіх і чэхаўскіх матываў з рытуальна-дчымлівым спачуваннем «маленькаму чалавеку», і трагічны разгул эпохі... у краіне на скразняках гісторыі.



звярнуліся Нацыянальны тэатр імя М.Горкага і Нацыянальны імя Якуба Коласа. Б.Луцэнка зноў паставіў «Раскіданае гняздо». У сённяшнім Рускім тэатры нечакана і натуральна загучала Купалава слова, з легкасцю ўвабраўшы новыя постмадэрнісцкія сцэнічныя расклады і захаваўшы старую як свет гісторыю пра раскіданы дом і панішчаныя жыцці.

Асобна варта згадаць чысты і пранзілівы спектакль «Тутэйшыя» ў Магілёўскім абласным драматычным тэатры. Яшчэ ў 1982 годзе да твора Янкі Купалы звярнуўся Валерый Маслюк. Паставіў адзін са сваіх лепшых спектакляў, спалучыўшы тэатр п'есы з паэмай «Адвечная песня» і асабіста выканаўшы ролю Янкі Здольніка.

Прысутнасць паэзіі адчуваецца на фізічным і духоўным узроўні. Бо ўсе мы — тутэйшыя. Усе вырастаем з Купала-

ных за савецкім часам «Тутэйшых». Спектакль быў успрыняты як сенсачны і сцэнічнае адкрыццё. Выкананне Віктарам Манаевым ролі Мікіты Зносака зрабілася адной з галоўных падзей у ягонай творчай біяграфіі. У тым, як «змікцілі» Мікіту», — і нечаканае водгулле гогаляўскіх і чэхаўскіх матываў з рытуальна-дчымлівым спачуваннем «маленькаму чалавеку», і трагічны разгул эпохі... у краіне на скразняках гісторыі.

Цікава, што для сучасных беларускіх тэатраў пастаноўкі Купалавых твораў — справа зусім не «дацкая» і не юбілейная. «Тутэйшыя» другое дзесяцігоддзе не сыходзяць з афішы Гродзенскага тэатра лялек, да іх дадаўся адмыслова інтэрпрэтаваны «Сон на кургане» «Адвечную песню» ўвасобілі Дзяржаўны тэатр лялек і Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі. Да «Сну на кургане»

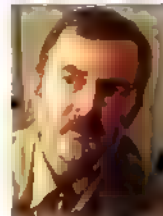
і

## БЕЗ МІТУСНІ

АЛЯКСАНДР ДОЛЬНІКАЎ

Я не веру ў выпадковасць — толькі ў заканамернасць... Пасля доўгага перапынку вяртаюся ў тэатр, у Мінск, можна сказаць, «на кругі свая». Бо жыццё рухаецца так, што мы абавязкова мусім прыйсці туды, адкуль некалі выйшлі. Толькі, так бы мовіць, на новым вітку спіралі і ўжо з багажом жыццёвага досведу.

У дыскусіі пра рэжысуру на старонках часопіса «Мастацтва» Таццяна Арлова вельмі траліна заўважыла, што для глядачоў «паранейшаму цікавая людская душа». Для глядачоў... Але ж і для рэжысераў, для акцёраў — таксама. У сярэ-дзіне 90-х, у разгар «смутнага часу», я нечакана зразумеў, што галоўная прычына ўсеагульнага заняпаду — не ў эканоміцы, не ў палітыцы, не ў сацыяльнай неўладкаванасці жыцця: галоўная прычына знаходзіцца ў нас саміх. Тады ўсе мітусіліся ў пошуках грошай, матэрыяльных стымуляў, а я пайшоў пісаць іконы. Даў мне Бог такую магчымасць: задумацца, закасаць у літаральным сэнсе рукавы і пачаць работу па ачыстцы ўласнай душы. «З тэатрам нічога кепскага не здарыцца, а я адыду часова ў бок», — думаў я. І меў рацыю. Напісанне іконы, па сутнасці, тое ж самае, што і стварэнне спектакля (праўда, іншымі сродкамі) духоўны акт спазнання даступнай чалавеку ісціны. І галоўнае тут — наша сумленне. Вось паставіў рэжысёр спектакль, крытык яго ацэньвае і г.д. Вы думаеце, яны чуюць адзін аднаго? Сумняваюся. А калі чуюць, дык толькі тое, што хочуч пачуць. Лелей, канешне, калі пахваляць... Узрадуецца тады рэжысёр і пойдзе з ганарліва ўзнятай галавой шукаць некага наступнага, хто яго зноў пахваляць. І не разумее ён, глухі і невідучы, што ўсё гэта самападман. Шмат гадоў я працую і шмат гадоў назіраю за нашымі рэжысёрамі. У правінцыі, у Мінску, у Маскве — усюды яны прыблізна аднолькавыя ў сваім неўтаймоўным жаданні даказаць ўласную непаўторную «самасць». І вельмі рэдка хто-сьці з іх шукае ісціну. Разумею, не спектакль трэба ставіць з эфектным святлом і гучнай музыкой, галоўнае — выбудаваць дыялог са сваім сумленнем і сумленнем глядачоў. Я не памятаю, каб хто-небудзь з нашых рэжысёраў хоць аднойчы пакаляўся, што не меў рацыі, што зайшоў у туліп і завёў туды акцёраў. Не. Ніколі. Як правіла, вінаваты нехта іншы, прычыны шукаюць навокал, а не ўнутры саміх сябе. Ды толькі сумленне не ляжыць на паліцы, каб у патрэбны момант зручна было дастаць, успом-



«Мішчане» М.Горкага. Нацыянальны тэатр імя Якуба Коласа (рэжысёр А.Дольнікау). 1987.

ніўшы, так бы мовіць, пра ягонае існаванне... Зрэшты, ці не таму сучасны тэатр блукае ў прыцемках, што не ісціну шукае, а грошы? Не пакаяння прагне, а марнага поспеху, праўленага апладысмантамі? А пакаяцца ёсць у чым... Прынамсі, у непрафесійнасці, ляноце, баязлівасці, карыстальнасці і г.д.

Каб зразумець адзін аднаго, нам неабходна выпрацаваць агульныя крытэрыі ацэнкі, у іншым выпадку гутарка будзе весціся на розных мовах. Пра які тэатр мы гаворым? Калі пра гімнастычныя практыкаванні пад музыку з вымаўленнем тэксту п'есы — гэта адзін тэатр. Ён таксама мае права на існаванне. Калі пра жыццё чалавечага духу на грунце рускай рэалістычнай акцёрскай школы (А.Эфрос, А.Васільеў, П.Фаменка) — гэта зусім іншы тэатр. Да якога тэатра імкнуцца рэжысёры ў Беларусі? Думаю, кожны да свайго, каму што падабаецца. Маю на ўвазе найперш метады працы з акцёрамі. Наглядаўшы любімы спектакль Пятра Фаменкі або Сяргея Жынавача — і вы зразумеце, пра што я кажу. Беларускія рэжысёры ўсё больш нарацаюць на сваім соку, узаемазвязь паміж тэатрамі Беларусі і Масквы, Піцера слабе, нягледзячы на асобныя кароткія гастролі і фестывалі. Калі імкненнем да незалежнасці прасякаецца галіна тэатральнай культуры (а «працэс пайшоў»), то непазбежна нараджаецца які-небудзь мутант. Можна, ён некаму і прыдзецца дастадабы, але мне здаецца, што беларусам наканава ісці следам за Пушкіным, Гогалем, Астроўскім, Дастаеўскім, Чэхам, Вампілавым. Ды й другога Станіслаўскага мы пакуль яшчэ не нарадзілі. Толькі навошта нам другі? Дай Бог засвоіць тое, што пакінута нам рускай класічнай літаратурай і выдатнымі рэжысёрамі XX стагоддзя, у якіх, дарэчы, вучацца рэжысёры і акцёры Амерыкі і Еўропы. Каб ставіць С.Бэкета, трэба спачатку навучыцца ставіць Чэхава. А не наадварот. Нехта вельмі дакладна заўважыў, што Чэхаў растварыўся ў сусветным тэатры, як цукар у чаі. Перакананы, што акцёры, рэжысёры, якія валодаюць школай рэалістычнага психалагічнага тэатра, здатныя сыграць усё. Ад Шэкспіра — да Янкі Купалы і Якуба Коласа.

А цяпер, магчыма, пацягнем за галоўнае звязно і выцягнем увесь ланцужок. Я маю на ўвазе звязку рэжысёр — акцёр. Практычна ва ўсіх спектаклях бачу, што акцёр для рэжысёраў — толькі сродак для дасягнення мэты.

Тут корань праблемы. Мы забываем, што акцёр — яшчэ і чалавек, як ні дзіўна гэта гучыць. Чалавек — мэта, а не сродак. Не можам пазбыцца «саўковага» мінулага на падсвядомым узроўні, не кажучы ўжо пра тэатр і пра чыста прафесійныя рэчы. Калі ў бытнасць маю маладым рэжысёрам я вырашыў пазбавіцца апекавання Б.Луцэнкі, ён мне сказаў на развітанне: «Не давярэйце акцёрам». У гэтым увесё Барыс Іванавіч. Мо ў побытавым сэнсе ён і мае рацыю. Але ва ўзаемаадносінах рэжысёр — акцёр для мяне ўсё наадварот. Калі я не давярэю акцёру, дык чаму ён павінен давараць мне, рэжысёру? Мэта творчасці — чалавек. Усе праблемы: духоўныя, сацыяльныя, палітычныя — мы знойдзем у ім, калі захочам. Цікавы менавіта чалавек, а не разумовыя ідэі, якімі захапляюцца рэжысёры-самавыяўленцы. Для іх акцёр — штосьці нахшталт марыянеткі на нитках, фізкультурнік, які махае рукамі і нагамі пад бадзёрую музычную фанэграму. Мне сумна на гэта глядзець. І хочацца нарэшце ўбачыць на сцэне жывога чалавека, а не хадзячую ідэю.

На мой погляд, у Беларусі сёння няма маладых рэжысёраў узроўню Міндаўскаса Карбаўскаса, Ніны Чусавай, Кірыла Сярэбранікава (я назваў толькі трох паспяховых рэжысёраў Масквы). Прычыны трэба шукаць у тэатральнай школе. Вялікае значэнне мае сама сістэма мастацкага кіраўніцтва тэатрамі. Ні для кога не сакрэт, што мастацкае кіраўніцтва тэатра даволі раўніва ставіцца да калег-рэжысёраў, калі яны нейкім чынам свайго творчасцю могуць склаці канкурэнцыю. Яшчэ Г.Таўстанюгаў казаў, што тэатр — дабраахвотная дыкта тура. Ды толькі самастойна мыслячы рэжысёр не можа існаваць побач з дыктатарам.

Лёс беларускіх рэжысёраў майго пакалення склаўся няпроста. В.Маслюка і М.Трухана ўжо няма сярод нас. М.Пінігін жыве ў Пецярбургу, у Мінску быў наездзім. Я.Наталаў, Г.Мушперт, В.Растржэнкаў працуюць і пакуль яшчэ не сказалі свайго апошняга слова. Што да мяне, дык я згадаю словы дэ Голя сыну: «Ідзі заўсёды самым цяжкім шляхам — там няма канкурэнцыі». Мой шлях палягаў ад тэатра да іконы, ад праваслаўнага храма зноў у тэатр. Я ведаю, што тэатр — не храм. Але такім павінен быць хоць бы ў нашай душы. Таму што для глядачоў яна паранейшаму застаецца цікавай — душа чалавечая.

Масква.



# ПАБАЧЫЎ. ЗДЗІВІЎСЯ. ВЫРАШЫЎ

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ

Дзякуючы падтрымцы Польскага інстытута выставы вядомага фатографа Кшыштафа Гералтоўскага з поспехам прайшлі ў Гродне, Мінску і Віцебску. А праз асабісты клопат дырэктара інстытута Пятра Казакевіча Міністэрства культуры і нацыянальнай спадчыны Польшчы набыло для Музея сучаснага выяўленчага мастацтва ажно тры творы — фотапартрэты С.Мрожака, Л.Тарасевіча і Ч.Мілаша.



Аўтапартрэт.

Польскі творца Кшыштаф Гералтоўскі — яркі прыклад неўтаймоўнай жыццёвай пазіцыі: ён імкнецца туды, дзе больш складана. За ягонымі плячыма некалькі адукацый і... анводнага дыплама. Упартым юнаком ён з лёгкасцю паступаў на самыя прэстыжныя аддзяленні польскіх ВНУ, выбіраючы іх па адной прыкмеце: там быў самы вялікі конкурс. Цікаўнасць да чарговага навучальнага працэсу ён страчваў на перадыпломнай стадыі. Апошнім прыпынкам у гэтым «падарожжы» стала славуная лодзінская кінамайстроўня. Але і кінаператарскага дыплама ён чакаць не стаў — імпатнага паляка ўтаймавала не кіно, а фатаграфія. З тэмпераментам азартнага гульца ён займаўся рэпартажамі, рэкламай і модай, працаваў вольным фатографам у Польшчы і за яе межамі, здабыў сабе міжнароднае імя. Цягам усіх гэтых практык не мянялася яго стаўленне да фатаграфіі як да мастацтва высокага кшталту. Сёння ён здымае толькі партрэты. Між іншым, сваім творчым бацькам лічыць Арнольда Ньомэна, з якім увесць час нібы палемізуе: ты зрабіў гэтак, а я паспрабую вольна, ну як яно?.. «Яно» атрымліваецца так, што Ньомэн лічыць польскага майстра адным з найлепшых партрэтаўстаў нашага часу.

Беларускага гледача К.Гералтоўскі пазнаёміў з тым, чым захапляецца цягам апошніх дваццаці гадоў — знакамітымі «Польскімі партрэтамі». Гэта фатаграфіі інтэлектуальнай эліты Польшчы, сваёй асаблівасцю «партрэт нацыі для Гісторыі».

Прыгожы чалавек з мужным профілем і ружовым банцікам на галаве... Мужчына з фіялетавым тварам і з празрыстай

шклянкай замест капелюша... Паказаныя зубкі жанчыны... Вялікі фармат, які заўжды стварае адчуванне халоднага разглядавання... Зморшчынкі, плямінкі і валаскі на скуры... Прыгадайма знакаміты выраз, што ў аснове партрэта як жанру закладзена павяга да чалавека. Гэта не партрэт? Подпісы сцвярджаюць адваротнае. Гумар і іронія як складнікі таленту? Так бывала ў гісторыі мастацтва. Але гэты гумар, нават калі ён і выяўлены выразна і досыць жорстка, не выглядае самамэтай.

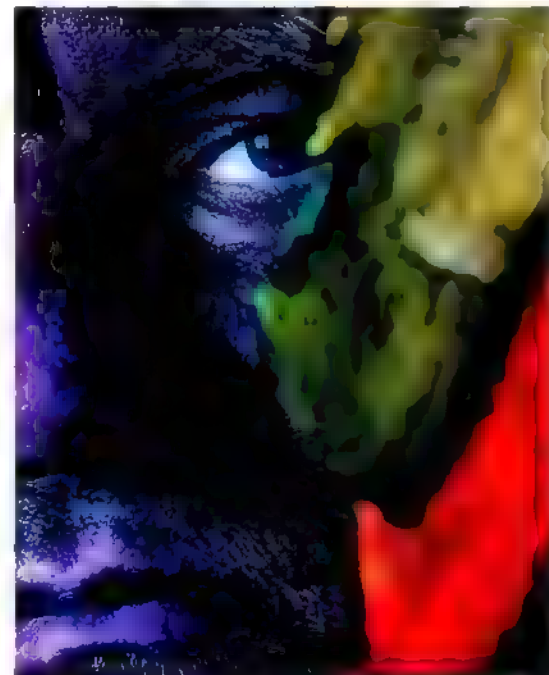
Верагодна, прыняўшы рашэнне стварыць «польскую калекцыю», К.Гералтоўскі прадбачыў колькасць здымкаў (цяпер — больш як 90 тысяч негатываў). Прадбачыў і сённяшнія асаблівасці ўспрымання мастацтва — мы вельмі хутка страчваем цікавасць, прывыкаліся думаць і бачыць кароткімі блокамі. Недыпламаваны псіхалаг (адна з яго няскончаных адукацый), ён ведаў, што павінна быць нешта, здольнае прымусіць уважліва разглядаць выявы незнаемцаў, нягледзячы на іх велізарную колькасць. Тым больш, што К.Гералтоўскі не дае гледачу «адпачынку» — ён хоча цэльнасці ўражання, таму творы на выставах экспануюцца за невялікімі выключэннямі, як кадры кінастужкі: аднолькавых памераў і ў адзіным афармленні. Верагодна, прычына «задзірлівага» вобразнага рашэння і ва ўнікальнасці таленту: прыклады гэткай эмацыянальнай пабудовы вобраза прывесці складана. Але думаецца, што галоўнае ўсё ж не ў гэтым. Галоўнае тут — любоў, якая валодае звышпатрабавальным і праніклівым позіркам.

Леанарда некалі заўважыў, што ў мастацтва ёсць дзве задачы: паказаць, як ча

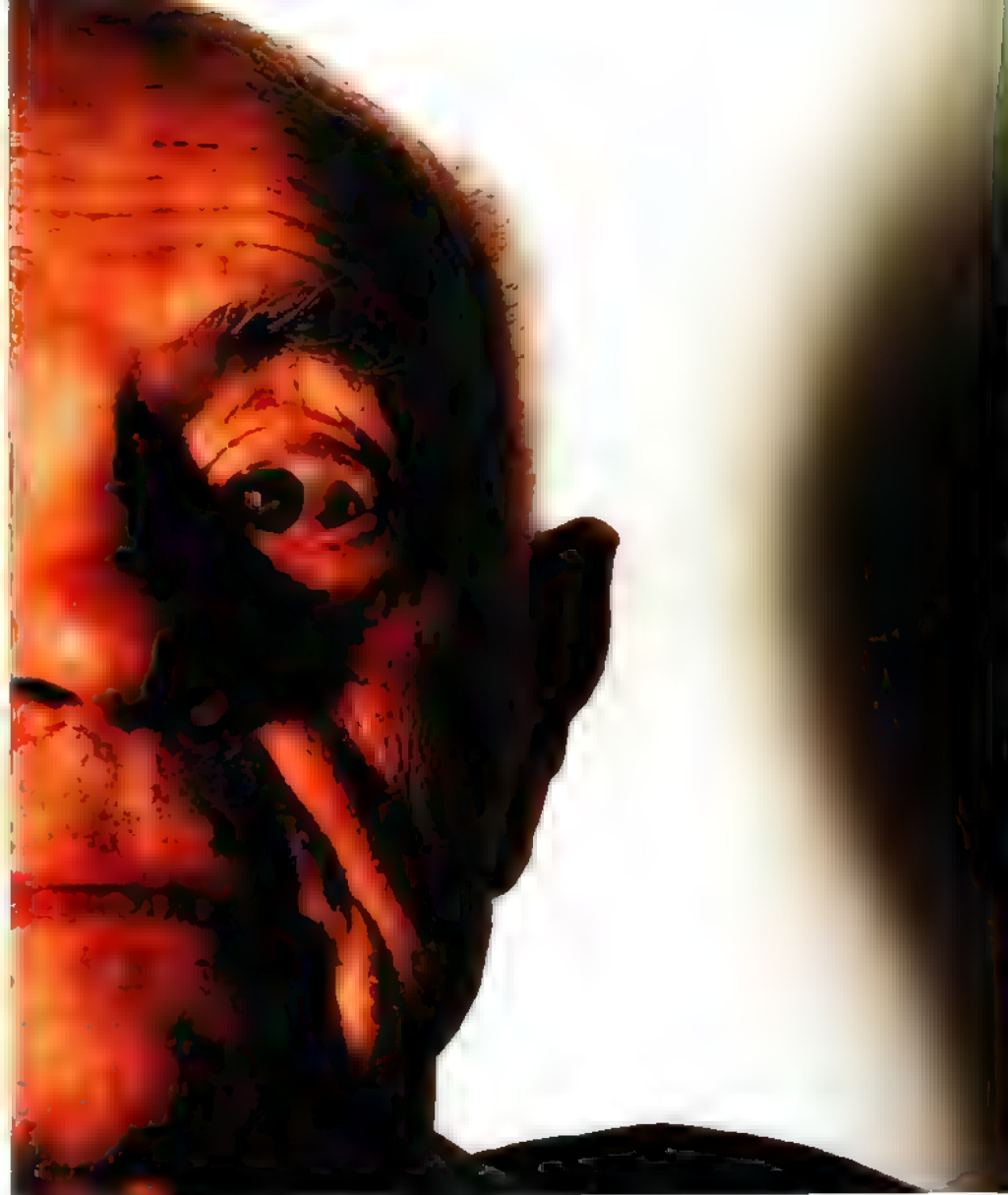
лавец выглядае (гэта лёгка), і — што ён з сябе ўяўляе. Першая задача — якраз і ёсць тое механічнае бессэнсоўнае «тут і цяпер» фатаграфіі, міфалагізаванае яе праціўнікам. Гералтоўскі вырашае другую: паказвае, «што ёсць чалавек», а дакладней — «што ёсць паляк», бо сучасніка ён падае праз самастойна вызначаны «польскі культурны код». Усё ж такі гэта не проста партрэт.

Паслухаем творцу: «Я не ведаў, як гэты чалавек выглядае, быў знаёмы толькі з яго творчасцю, калі ж пабачыў... здзівіўся... вырашыў...» Гэта і ёсць формула стварэння. Рашэнне прымаецца праз знаёмства з творчасцю мадэлі. У паззі ёсць паняцце «лірычнага героя» — асобы аўтара, якую чытач уяўляе праз творчасць, вобраз якога можа не супадаць з рэальным чалавекам. «Здзіўленне» К.Гералтоўскага сведчыць, што ў яго было дакладнае бачанне «лірычнага героя» сваёй мадэлі. А вось далейшая рэакцыя гаворыць пра тое, што рэальная асоба пачынае ўплываць на творчы працэс (гэта партрэт!) і фатаграфія атрымліваецца як вынік пошукаў балансу паміж гворчым (уяўным) і рэальным. У гэтым і ёсць адкрыццё К.Гералтоўскага — у спробе паяднаць чалавечую і мастацкую ідэнтычнасць польскай нацыі. І меней за ўсё ў гэтым працэсе староннасці і абыякавасці.

Уласна кажучы, «партрэты» два: чорна-белы і каляровы. У чорна-белых творах адзін з галоўных чыннікаў — святло. Яно змяняе і будзе форму, стварае кампазіцыю і характарыстыку героя. Яно стварыла і гэты выкшталцона прыгожы чорны



Лявон Тарасевіч. Мастак.



Станіслаў Лем. Письменник.

колер, па якім можна было прадбачыць будучыя каларыстычныя адкрыцці майстра. Гэта бяспрэчныя шэдэўры, таму ніхто не чакаў, што ён пачне працаваць з колерам. Тым больш, што сёння ў творцаў адбываецца пік цікавасці да чорна-белай фатаграфіі, а працаваць з колерам стала надзвычай складана, бо засталася вельмі вузкая прастора, не занятая модай, кічам, рэкламай. Але на той час, калі свет адкрываў для сябе магчымасці каляровай фатаграфіі, у Польшчы (як і ў Савецкім Саюзе, канешне) гаворка пра гэта не ішла з-за тэхнічных прычын. Так-сяк колер атрымліваўся толькі ў кіно.

Праца з колерам — гэта змена мыслення. Тонкі творца, К.Гералтоўскі адразу ступае на цяжкі шлях пераадолення натуралізму колеру (што для многіх фатографаў амаль немагчыма), але пры гэтым змяняе і іншыя вобразныя сродкі. Раней дзеля стварэння вобраза ён быў «змушаны» трансфармаваць форму, але самі вобразы заставаліся даволі дакладнымі. Працуючы з колерам, творца паказвае ягоную сілу, надае яму знакавасць. Самае ж галоўнае — колер не

належыць прадмету. Сэнс гэтых эксперыментаў — у пошуку магчымасці разарваць адносіны паміж зместам і формай, зрабіць іх рухомымі, што мусіць дапамагчы пазнавальнаму вобразу набыць высокую ступень абстрактнасці. Вытокі гэтых пошукаў можна знайсці і ў футурыстычным партрэце, і ў дасягненнях сюррэалізму. Менавіта тут непераадольнае памкненне колеру набыць самастойнасць і не быць жорстка звязаным з формай, а толькі нагадваць пра яе, напоўніла творы новым зместам. Але можна, ігнаруючы пошукі вытокаў, казаць і пра сапраўдную свабоду выказвання аўтара.

Усе законы гэтага мастака ствараюцца ім, дзейнічаюць і парушаюцца амаль адначасова. Іншым разам ён робіць жэст, цалкам неадпаведны таму, што мы ведаем пра партрэтаваную асобу. Адбываецца фрагментаванне, аддзяленне ад касцей, парушэнне альбо змешванне. Часам ён пачынае працу з якога небудзь паэтычнага вобраза, што дазваляе больш вольна будаваць структуру фотавыявы. Твор, які атрымліваецца ў выніку, можна аналіза-

ваць з гледзішча двух і болей мастацкіх кірункаў. Іронія прасвечвае праз хітраваты аб'екты і нагадвае аб сваёй прысутнасці.

К.Гералтоўскі здымае вобраз, бліскуха выкарыстоўваючы святло, фактуру, дэталі, колер, а найперш — інтэлект і гумар. Фактура стварае непадробную выразнасць самой партрэтнасці. Святло, нешматлікія дэталі, колер — сэнсавыя коды, дыялектыка адносінаў паміж аб'ектам і фотавыявай, чалавекам і культурай. Гумар,



Оля Кроп. Этнограф.

нават сарказм тут існуюць як элементы жыццёвага досведу. Таму магчымая рамка партрэтнага жанру праходзіць перыядычную праверку на трываласць. Аўтар увесць час працу на «мяжы фолу» — партрэт без твару, партрэт праз рукі... Калі толькі магчыма ідэальная формула партрэтнай творчасці, К.Гералтоўскі яе хутка адшукае, верагодна, яна ўжо дзесьці побач. Здолеў жа Малевіч новае разуменне часу і сусвету звесці да лаканічнай геаметрычнай пластыкі і выявы чорнага квадрата. Натуральна, што здымацца ў Кшыштафа Гералтоўскага — выпрабаванне сваёй асобу. Вы мусіце адпавядаць ягонай арыгінальнасці, а гэта патрабуе характару, ды і ў часе застацца хацелася б абаяльным. Але прыгадайце знакамітае «праз сто гадоў усім будзе без розніцы, як вы выглядалі насамрэч»... Палякам-сучаснікам выпадае толькі згадзіцца з гэтым. А нам, астатняму чалавецтву, па-добраму зайздросна, што гэта не мы застанемся ў Вечнасці гэтакімі шмагграннымі, творчымі, пластычна выразнымі, зрэдку — недасягальна-прыгожымі. І з пачуццём гумару!





## Сябры і ворагі

Прэм'ера сёлетняй дакументальнай стужкі беларускага рэжысера Галіны Адамовіч «Мужчынская справа» падалася выразнай і элабодзёнай. Карціна (лагічны працяг фільмаў Г.Адамовіч «Божа мой» і «Завядзёнка») — пра унікальнае мужчынскае трыо з вёскі на Століншчыне. Дамарослыя шчырыя музыкі граюць на палескіх вяселлях і хаўтурах. І далёка не заўжды першыя пераважаюць па колькасці над другімі. Карціна пранізлівая па простаі як хлеб прычыне: няма тут фальшу ў адлюстраванні сённяшняй явы нашага шматпакутнага сяла. У антуражы побытавых пастаральных карцін гучыць настальгічны аповед пра колішнюю беларускую сябрыну-талаку, прапаноўваецца не кан'юктурны, а больш-менш аб'ектыўны погляд на наш сённяшні і заўтрашні дзень.

Пра сяброўства, але ў міжнародных маштабах, распавядае і дакументаліст Уладз мір Цяслюк. У пачатку чэрвеня на к-настудыі «Беларусьфільм» адбыўся прэс-паказ фільма «Вяртанне Атары». УЦяслюк малюе партрэт чэмпіёна СССР па барацьбе Атары Асраташвілі. Гэты каларытны грузін кал-л сыч выступаў за нашу зборную (жонка — беларуска, тры



Кадр з фільма М.Мажар «Ворагі».

Г.Гарбук (Сцяпан).

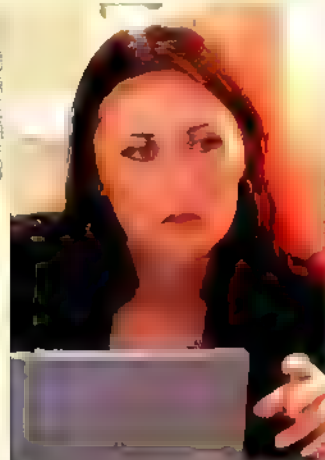
Ю.Ауг (Маці).

рыя Марыі Мажар «Ворагі», створаная «Беларусьфільмам» і расійскім творча-вытворчым аб'яднаннем «Рок» (прадзюсер Аляксей Учцель). Стужка — дэбют выпускніцы ВПКА ў поўнаметражным кіно (дарэчы, сцэнарый «Ворагаў» атрымаў у 2003-м «Срэбранага Віцязя»). Дык вось, дзіўная рэч (артадаксальныя ветэраны вайны, без сумневу, абурацца): чым далей ад Вялікай Айчыннай, тым болей праўды пра яе ў мастацкіх творах маладых аўтараў. У тым ліку і ў фільме М.Мажар, якую

цікавіць не гранічны падзел жыцця на чорнае і белае, сваіх і чужынцаў, а бясконцы і размаітыя паўтоны жудаснага жыцця на акупаванай фашыстамі тэрыторыі, дзе зніталіся дабро і зло, подзвіг і здрада, спачуванне і абьякавасць... І галоўнае тут, сапраўды, не дыслакацыі палкоў і дывізій, не кірункі наступленняў і адступленняў, не сцвярдженні, што фашысты — вылюдкі, а савецкія — усе як адзін у белых адзеннях, а матывы кампрамісных паводзін удзельнікаў вайны... Ад маці маеі ледзь не да 1960-х патрабавалі пазначыць ва ўсіх анкетах, што яна 12-гадовым дзяўчом «жыла на акупаванай тэрыторыі». Пазначала і адчувала сябе ледзь не здрадніцай. І быў у час вайны ў яе вёсцы паліцай, які выратаваў ад фашыстаў не адзін дзесятка сялян. І завітаў аднойчы партызан, горшы за рабаўніка. І трапіліся

миласэрныя нямецкія салдаты. І набягалі бязлітасныя карнікі... Фільм М.Мажар пра гэта ж: як чалавек — немец ці беларус — у любых умовах імкнецца застацца чалавекам. Атрымліваецца, як вядома, не ва ўсіх. Недахоп у карціны, на мой погляд, адзіны. Пры досыць дакладнай этнаграфічнай выяве — занадта сучасная руская мова (ледзьве не слэнг) у беларускіх вясковых жанчын. На прэс-канферэнцыі пасля паказу Генадзь Гарбук, які не без поспеху выкарыстоўвае ў стужцы «трасянку», тлумачыў рускамоўнасць астатніх герояў «катэгарычным патрабаваннем расійскага боку». Сапраўды, хіба ж бывае жыццё без кампрамісаў? Але ўдумлівы погляд на сутнасць чалавечай трагедыі, бліскучая акцёрская ігра Генадзя Гарбука і Віктара Васільева, на маю думку, выплываюць «Ворагаў» сярод стужак апошніх гадоў пра Вялікую Айчынную. Не відовішчнасцю, не прыгодніцкім сюжэтным, а спробай адчуць тое, што адчулі ў час лікалення нашы бацькі

Рэжысёр М.Мажар.



дачкі нарадзіліся ў Мінску), потым вырашыў з'ехаць з сям'ёй у Тбілісі, але нечаканая грамадзянская вайна прымусіла зноў вярнуцца на Беларусь. Цяпер Атары жыве ў Барысаве, трэнруе нашых дзяўчат, мае проціму сяброў... Па-за кадрам фільма-партрэта — развагі пра тое, якую зямлю мы павінны называць радзімай, як ішаземец паступова становіцца беларусам і набывае веру ў сваю запатрабаванасць. Гэма актуальная яшчэ і таму, што на абсягах бацькаўшчыны, асабліва ў раёнах, пацярпелых ад чарнобыльскай аварыі, далёка не ўсе бежанцы з усходніх ускраін былога Саюза пачуваюць сябе сябрамі беларусчыны...

Цяпер, як падаецца, пра галоўнае. Як вядома, «Залатая галіна» Канаў дасталася румынскаму дэбютанту Крыстыяну Мунджу за малабюджэтную стужку «4 месяцы, 3 тыдні і 2 дні». Яшчэ адзін доказ, што досвед — вынік апантанасці, якая не заўжды вызначаецца сталасцю. У гэтым пераконвае і мастацкая карціна беларускага рэжысера і аўтара сцэна-

## НАТХНЁНЫЯ ЧАРОЎНАСЦЮ КАЗКІ

НАДЗЕЯ АБРАМОВІЧ

«Чырвоны Каптурыйк». Канцэрт-прадстаўленне на музыку У.Саўчыка паводле Ш.Пера.

«Дзюймавачка». Аднаактовая опера У.Саўчыка паводле Г.-Х.Андэрсена.

Рэжысёр Валерый Ласоўскі. Беларуская дзяржаўная філармонія, Філармонія для дзяцей і юнацтва.

Адразу і найперш — колькі слоў пра аўтара музыкі, галоўную дзейную асобу двух музычных праектаў. Пакуль што яго мала ведае музычная грамадскасць. Уладзімір Саўчык належыць да сярэдняга пакалення нашых кампазітараў. Родам з Мазыра. Там скончыў музычную вучэльню, а потым — ажно двойчы! — Беларускую кансерваторыю: спачатку па баяне і аркестравым дырыжыраванні, а потым па кампазіцыі ў А.Мдывані.

Некалькі гадоў таму У.Саўчык перабраўся з перыферыі ў сталіцу, і за гэты час ягоныя творы розных жанраў, часцей харавыя і інструментальныя, паспелі прагучаць у канцэртах многіх калектываў. Кампазітар працуе надзвычай плённа і прадуктыўна, ім напісана велізарная колькасць сачыненняў, пры гэтым ягоная музыка вызначаецца меладычнасцю і прыгажосцю, мелодыі лёгка запамінаюцца.

Меладычны дар кампазітара аказаўся вельмі дарэчы падчас працы над опернымі творамі для дзяцей. У музыцы «Чырвонага Каптурыйка» і «Дзюймавачкі» У.Саўчык надзвычай лёгка вырашыў праблему, часам непераадавальную для іншых творцаў. Увесь тэкст, які спяваецца, — зразумелы, слова і музыка не канфлітуюць паміж сабой. Зрэшты, лібрэтыст у дадзеным выпадку не спрачаўся з кампазітарам, бо вершаванае лібрэта абодвух твораў таксама належыць У.Саўчыку. Тэксты арыі, дуэтаў, трыо, ансамбляў простыя, лёгкія, даступныя для ўспрымання.

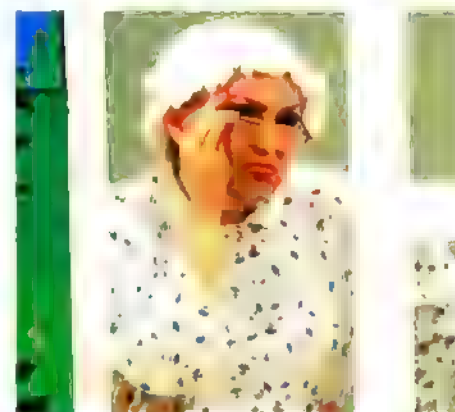
Што агульнае ў спектаклях і чым яны адрозніваюцца? Агульнае — музыка аднаго аўтара, той самы рэжысёр і склад выканаўцаў. Адрозненні — у жанры, настраёнасці і эмацыйнай танальнасці.



«Дзюймавачка». Г.Янкоўская (Дзюймавачка).



«Дзюймавачка». М.Багданаў (Крот-алігарх).



«Чырвоны Каптурыйк». С.Еўтух (Бабуля).

«Чырвоны Каптурыйк» — гарэзная казка, дынамічная і, нягледзячы на ўсе перыпетыі, мажорная. У музыцы «Дзюймавачкі» больш лірызму, міно і мажор адмыслова пераплятаюцца. Аднаактовая «Дзюймавачка», на маю думку, адрасавана і дзіцячай, і дарослай аўдыторыі. Твор больш складаны, разгорнуты ў часе, мае больш разгалінаваную структуру.

У «Каптурыйку» выкарыстаны наступны інструментальны склад — раяль, баян, цымбалы. Прычым баяніст і цымбаліст выконваюць таксама ролі дрыгасекаў. У «Дзюймавачцы» кампазітару хапіла двух раяляў, за адным з якіх — аўтар, за другім — У.Міхневіч, і флейты — Я.Віданаў. Часам музыка інструментальнага дуэта альбо трыо робіць уражанне аркестра.

І кантакт з дзіцячай аўдыторыяй ствараецца ў спектаклях рознымі шляхамі.

З вялікай ахвотай удзельнічаюць юныя гледачы «Каптурыйка» ў размеркаванні роляў — а яно адбываецца непасрэдна на сцэне! З задавальненнем ладзяць разам з вакалістамі дэкарацыі — апошнія складаюцца з мноства фрагментаў і нагадваюць па структуры дзіцячыя мазаікі.

Сапраўдная знаходка рэжысёра ў «Дзюймавачцы» — выкарыстанне ў музычным спектаклі элементаў тэатра драматычнага і ляльчанага. Лялькі, зробленыя Н.Картуль і А.Каралёвай, кіраўнікамі гуртоў мяккай цацкі Мінскага Палаца дзяцей і моладзі, выглядаюць прывабна, ярка і вычарпальна характарызуюць герояў. У спектаклі артыст успрымаецца і выглядае як душа лялькі і адначасова як голас гэтай маўклівай істоты.

Пастаноўка гэтых двух спектакляў была б немагчымай, калі б у Філармоніі для дзяцей і юнацтва не працавалі артысты, якія вакальна і чыста зрокава ўспрымаюцца акурат як «гераіня» і «герой». Маю на ўвазе маладых спевакоў Ганну Янкоўскую і Ігара Задарожнага, выпускнікоў нашай Акадэміі музыкі. У казцы Ш.Пера дуэт выконвае партыі Чырвонага Каптурыйка і Ваўка (на прэм'еры Ігар спяваў Паляўнічага), а ў «Дзюймавачцы» — галоўную гераіню і Прынца эльфа. Абое — маладыя, эмацыйныя, рамантычныя. І... розныя ў розных спектаклях.

«Дзюймавачка» — не адзіны зварот У.Саўчыка да творчасці і герояў Андэрсена. У партфелі кампазітара ёсць таксама мюзікл «Брыдкае качань». Ёсць і опера «Дванаццаць месяцаў» у 2-х дзеях (лібрэта аўтара паводле казкі С.Маршака).

Прэм'еры адразу двух новых твораў У.Саўчыка даюць спадзяванне на тое, што некалі набудуць сцэнічныя ўвасабленні і іншыя значныя творы кампазітара, адрасаваныя ўжо дарослай аўдыторыі, — оперы «Ганна Сяргееўна» (паводле «Дамы з сабачкам» А.Чэхава) і «Гранатавы бранзалет» (паводле А.Купрына). А найперш — опера «Еўфрасінія» (лібрэта В.Іпатавай).

Можна парадавацца, што Філармонія для дзяцей і юнацтва, якая існуе ў межах Белдзяржфілармоніі і займаецца хоць і высакароднай, але далёка не заўсёды ўдзячнай справай папулярызацыі беларускай і класічнай музыкі ў дзіцячых навучальных установах, прыдумала такую цікавую форму працы. Першыя паказы «Чырвонага Каптурыйка» і «Дзюймавачкі» пераканалі, што гэта той рэдкі выпадак, калі творчая ўдача кампазітара лёгка спалучылася з фінансавым поспехам праектаў. Дзякуючы прастаце афармлення і мінімальным фінансавым выдаткам гэтыя музычныя спектаклі зручна паказваць у дзіцячых садках, школах. Яны прызначаны менавіта для перасоўнага тэатра, рухомага і дынамічнага, для артыстаў, лёгкіх на пад'ём.



# АСАБІСТЫ ПОЧЫРК

АНТОН ЛЕГНІЦКІ

Выстаўка Льва Талбузіна «Рэтра-ПЕРСПЕКТЫВА», якая адбылася ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва, атрымалася вельмі стыльнай. Са свайго важнага, напрацаванага цягам больш як трыццаці гадоў мастацка-скага багажы аўтар прадставіў толькі знакавыя аб'екты, якія з'яўляюцца дэманстрацыяй рэфлексій скульптара і адначасова арт-дызайнера над тым, як ён разумее форму, змест і стыль.

Гворчасць Л.Талбузіна — прыклад таго, якіх далягла да можа дасягаць у пошуках сродкаў выяўлення мастак, які і па прафесіі, і па прызначэнні працуе з формай. І які велізарны спектр дзейнасці ахопліваюць пры гэтым яго ініцыятывы. Прыярытэты Л.Талбузіна — сябра двух творчых саюзаў, мастакоў і дызайнераў, — заўжды супадаюць з грамадска-нацыянальнай каштоўнасцю канкрэтнай падзеі. Напрыклад, афармленне станцыі метро «Плошча Якуба Коласа» (з Ю.Багушэвічам і Г.Жарыным). Або распрацоўка першых уласных грошай — манет (талераў) — для незалежнай краіны Беларусь. Сёння мастак стала ўдзельнічае ў рэспубліканскіх і групавых мастацкіх выставах.

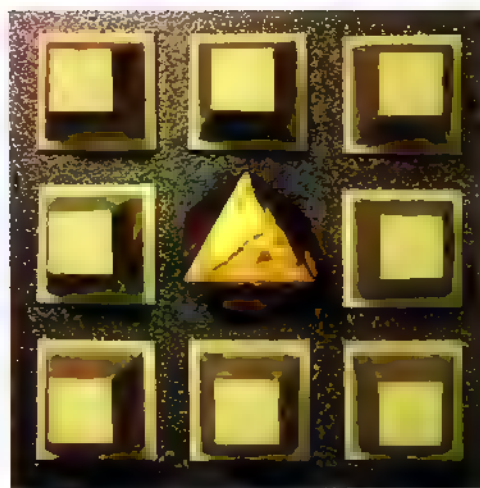


Плакэта «Касцёл святой Тройцы ў Ішкальдзі». Фарфор. 2003.

## СТЫЛЬ — ГЭТА ЧАЛАВЕК

Па дыпламе аб вышэйшай адукацыі Л.Талбузін — дызайнер. Па творчым лёсе, які ўжо склаўся ў галіне пластычнага накірунку, — скульптар і ў той жа час арт-дызайнер. Такі кангламерат з варыяцыямі ў бок інтэр'ера, тэатра або моднага адзення — актуальнае спалучэнне ў нашай мастацкай прасторы. Стыліст (дызайнер) не можа не быць пластыкам (скульптарам).

З 2003 г. на персанальных выставах Л.Талбузін паступова паказвае часткі свайго вялікага збору пластычных «сачыненняў». «Сёмы элемент» раскрываў яго разуменне сучаснай формы, «Новая



Малая пластыка «Рытм». Фарфор. 2003.

калекцыя» прэзентавала медальернае мастацтва, інсталіцы на «Беларускай Атлантыдзе» прадставілі ўменне спалучаць старажытныя прадметы і парафразы на тэмы антычнасці.

«РэтраПЕРСПЕКТЫВА» падсумоўвае напрацаванае і ўжо паказанае глядачам, стварае з розных частак цэласную карціну мастацкага свету адной асобы. Скульптурныя формы, якімі віртуозна маніпулюе Л.Талбузін, спалучаюць архаіку і сучасны мінімалізм футурыстычных вобразаў. Але ў гэтым умоўным свеце заўжды ёсць культурна-гістарычны кантэкст. Класічна выкананыя медальі суіснуюць у новых, нечаканых спалучэннях у адной выставачнай прасторы з антыкварнымі рэчамі і сучаснай пластыкай. Пры гэтым аўтарскі стыль, які вызначаецца чысцінай і якасцю формы, нават эка-формай, прысутнічае ва ўсім: у медальях, рэльефах, скульптурах, аб'ектах. Любімыя матэрыялы мастака — фарфор і бронза. Белае і сонечнае. Лёд і полім'я.

Пластычная форма для Л.Талбузіна — своеасаблівая прастора для мастацкіх асацыяцый. Гэта можа быць футурыстычны свяцільнік або абагульнены шлем рыцара з вузкай проразі для вачэй. Ваза, з якой «вырастаюць» жаночыя грудзі. Шары, якія сімвалізуюць сабой і жыццё — яйка, і смерць — ядры старажытнай гарматы. Адназначнага вобраза не існуе. Ёсць час, занатаваны ў гэтых формах быцця. Старажытныя вагі з меднымі чашамі ў спалучэнні з белым колерам фарфору даюць фантазіі новыя накірункі. Язычніцкія бажкі Лада і Макош перапрацаваны ў формы танца, дзе Лада — сімвал жаночасці, Макош — язычніцкая «маці зямлі». Сярод настаўнікаў Л.Талбузіна самы аўтарытэтны — прырода. Формы прыроды — адна з самых моцных крыніц інспірацыі аўтара.



Макош. Фарфор. 2003.



Плакэта «Arctium». Таніраваны гіпс. 2003.

## ЛІСТЫ СУНІЦЫ І СТРУКТУРА КРЫСТАЛЯ

Кожная праява прыроднага цуду — звер, птушка, ліст або былінка — заслугоўвае асаблівай увагі, лічыць мастак. Уласны «Вялікі гербарый» Л.Талбузін пачаў збіраць з таго моманту, як аднойчы зблізку разгледзеў зубчасты ліст суніцы: ён быў дасканалы і не патрабаваў ніякай мастацкай дапрацоўкі. Спачатку мастак занатаваў яго элек на гліне, затым — у

фарфоры, і ў гэтым адбітку было сціплае абаянне «аб'екта», ужо аднойчы вынайздзенага галоўным стваральнікам усяго жывога. Вось гэта і з'яўляецца прадметам рэфлексій мастака. «Разумны чаротнік» — гэта ўжо не метафара: «дрэва», з каранёў якога вырастае выява аўтара, скіроўвае фантазію ў сферу біялагічнага ізамарфізму або пантэізму, якім вылучаецца славянская ментальнасць.

Мазаіка прыроды прапаноўвае чалавеку: прыглядайся, запамінай, зберагай. Гародніна і садавіна ў розных кампазіцыйных спалучэннях, фарфоравыя нацюрморты таксама маюць свае гісторыі. Фарфоравыя яблыкі гіганцкіх памераў у бытнасць сваю плодам «прыехаў» да мастака здалёк, але так і не трапіў у звыклы «харчовы ланцужок». Пры адліцы ў гіпсе ён страціў трэцюю частку пачатковага аб'ёму, але затое стаў скульптурным творам. Крыху іншая гісторыя адбылася з грушай-«гарганцую», якую з кірмашу прынеслі адразу ў майстэрню. З грушы «знялі форму», пасля чаго адбылося пайданне аб'екта ў кампаніі калегі і вучняў. У рэшце рэшт усе мы становімся ежай для некага ці некага — і ў прамым, і ў пераносным сэнсах. Самы значны экспанат «Вялікага гербарыя» Л.Талбузіна — Arctium lappa L. (лопух вялікі. — лац.) ціхамірна рос у глыбіні занябанай дачнай дзялячкі амаль усе лета. Каб адліць форму, у якой адбіўся гэты велізарны ліст з усімі яго прожылкамі і краямі, спатрэбілася масіўная пліта, якую аднаму чалавеку не падняць. Затое цяпер гэта геральдычны сімвал Прыроды.

Першае заданне, якое Л.Талбузін дае студэнтам-першакурснікам, — вылепіць з пластыліну куб і шар. Таму што ўвесь свет рэчаў складаецца з гэтых простых фігур, так званых першых элементаў, або — «платонавых цел», іх мадыфікацый і трансфармацый. Калі пачаць з куба, пасля перайсці да піраміды, затым актаэдра, то дойдзеш урэшце да сусвету. Пятый элемент паводле Платона — гэта ўсё, што ёсць на зямлі, плюс зоркі. Зоркі — гэта імкненне да ідэалу. Зоркавыя формы — «канек» пластычных штудый Л.Талбузіна.

## МЕДАЛЬЕР

Частку медальёў Л.Талбузін выканаў па заказе Міністэрства культуры ў гонар важных грамадска-культурных падзей



Медаль «Мікола Гусоўскі». Бронза. 1980.



Медаль «Тадэвуш Касцюшка». Бронза. 1980.



Медаль «Мірскі замак». Бронза. 1980.

2000-годдзя хрысціянства, уключэння палацавага комплексу «Мірскі замак» у спіс ЮНЕСКА. Многія ж медальі мастак стварае для душы, аддаючы такім чынам даніну павягі і захаплення выдатным асобам нацыянальнай гісторыі.

З галерэі партрэтаў дзячаў беларускай культуры вылучаюцца медальі з выявамі мастака Язэпа Драздовіча, пээта-гуманіста эпохі Адраджэння Міколы Гусоўскага, а таксама класікаў айчынай літаратуры Францішка Багушэвіча, Янкі Купалы, Максіма Багдановіча, Алеся Адамовіча, выкананыя ў фарфоры, бронзе і змешанай тэхніцы, традыцыйна спакойныя і статуарныя. У медалью, прысвечаным ураджэнцу Беларусі і герою паўстання 1794 г. Тадэвушу Касцюшку, мастаку ўдалося перадаць характэрны, жывы выраз твару. Чым бліжэй да нас па часе асобы, чым абліччы ўзнаўляе мастак, тым большым псіхалагізмам насычаны медаль,

ім прысвечаныя. У партрэце выдатнага кампазітара Ігара Стравінскага — водгалас узрушэнняў XX стагоддзя. Яго твар — геаграфія часу. А рэверс — свет вобразаў яго балетаў. Імпульсам да стварэння гэтага медальі стала пастаноўка балета «Вясна свяшчэнная» Валянціна Елізар'ева на сцэне Тэатра оперы і балета. Медаль, прысвечаны Станіславу Лему, навяены вобразамі яго твораў, дзе «Саларыс» — мысляе вака

Сусвету. Ёсць у Л.Талбузіна і лірычна-філасофскія медальі, у якіх ён разважае пра прыгажосць і гармонію: «Сіметрыя», «Вязінка», «Флора», «Пераможца-музыка», «Бусел» (прысвечаны 60-годдзю Г.Вашчанкі).

Медальернае мастацтва — не самы распаўсюджаны на Беларусі жанр скульптурнай пластыкі. (Медальі — дастаткова працаёмкія і дарагія рэчы). І як кожнае элітарнае мастацтва, вымагае свайго гледача і спажывацка.

У гарадах Заходняй Еўропы выстава медальёў — звыклая справа. У нас цікаваць да дробнай пластыкі толькі-толькі з'яўляецца. Яна, безумоўна, узмоцніцца, калі грамадства пачне цаніць «дробязі жыцця» ў кожным канкрэтным выпадку Л.Талбузін не спыняецца. Яго медальі яшчэ будуць запатрабаваныя.

Кожны піша, як ён дышае, — сказаў пээт. Леў Талбузін чуе, як дышае свет рэчаў і свет прыроды. І гэтае дыханне «агучвае» формамі і вобразамі.

Малая пластыка «Цыклоіды». Фарфор, метал. 2007.



## На скриваванні поглядаю

**У майскую «Ноч музеяў» чатыры сталічныя музеі расчынілі свае дзверы для наведвальнікаў. Мастацтва стала бліжэй? Да нас? Да жыцця?**

Выстава, што працавала цягам гэтай начы ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі, ставіла менавіта такія пытанні. Тандэм Руслана Вашкевіча і Аляксея Федарава ўжо сама па сабе можа выклікаць пільную ўвагу Вашкевіч — адзін з самых вядомых у Беларусі сучасных мастакоў Таленавіты, інтэлектуальны, іранічны, ён здольны вызначаць крытэрыі сучаснага мастацтва Федараў — малады творца з крытычным поглядам на свет, энергічны, правакацыйна-скандальны.

Два светапогляды, два розныя спосабы існавання ў мастацтве, але з агульных мэтай паўстае канцэпцыя выставы «RW + + + +». Назва невылечнай стады хваробы канстатуе на думку аўтараў, безвыходнасць становішча, у якое трапіла беларускае мастацтва. У творчым асяроддзі пануе унікальная сітуацыя штучнага стварэння бяспроигрышных сітуацый, калі хто не жадае рызыкаваць, рабць нечаканых

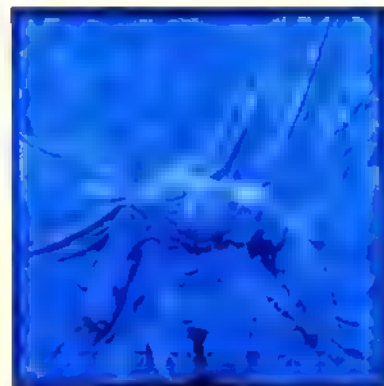
става — вькл к мастакам як я неадекваткова «выпрацуваюць» сябе ў арт-прасторы. Выклік мастацкаму асяроддзю, дэкларацыя прынцыпова адмовы ад супрацоўніцтва з ім.

Праект разлічаны на працяг «Што можна сказаць у картах?»  
Практычна, ужо нічога. Усё вырашае кантэкст», — мяркуе РВашкевіч.

Выставка была скривана на стварэнне своеасаблівай правакацыі, якая б не засталася без увагі, а выклікала выразную рэакцыю ў выглядзе магчымых контрпраектаў.

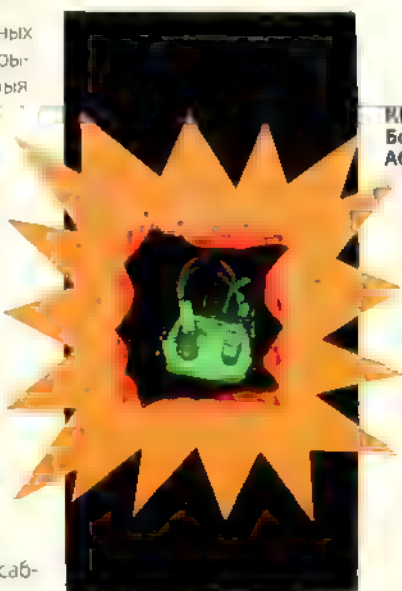
Нягледзячы на сур'езнасць намераў цалкам развалючайнай дэкларацыі «задаць выразныя крытэрыі сучаснага мастацтва ў беларускай арт-прасторы, пазначыць накірунак яго развіцця, каб стала немагчымым дзеінічаць у бяспроігрышных жанрах і тэмах, каб рыторыка больш не выратоўвала аўтара ад канцэптуальных правалаў, ад сімуляцыі і спекуляцыі», праект, але ж гэта толькі пачатак, выйшаў легкім і ранішнім. Іронія — найперш над сучаснай мастацкай рэфлексіяй, над распаўсюджанымі, а часам штучна створанымі грамадскімі фобіямі (адны называюць чаго варта «бомба ў сумцы», «Данета», «ўцека з каршыны»)

Бастрыня праектаваў тутэйшай у тым, што мастак выразна задэклараваў стратэгію удзелу, уключаючы ў рэальныя праблемы рэальнага жыцця, за мастацтвам сёння застаюцца значныя функцыі ў грамадстве, яго мэта не можа абмяжоўвацца толькі стварэннем карцін «сацыяльнага раю». Але для гэтага творца мусіць валодаць значнай энергетыкай.



А.Фёдораў.  
Уцёкі з карціны.  
Аб'ект. 2007.

Бомба ў сумцы.  
Аб'ект. 2007.



**К.Гуртавая.**  
3 проекта  
«Натуральная  
виды».

«падлючаць» інтэлект, вырацоўваць структуры, як я могуць адлюстраваць сённяшнюю сітуацыю, стаць яе выразнай мадэлю. Мастаки выставы «RW + + + +» вяртаюць першапачатковы статус мастацтва. Як заяве, што здольна і павінна на нас уплываць

Тая ж дэя ўключанася ў жыццё (ц яго аналізу легла ў аснову цалкам налага па характары праекта «Матуральныя віды» Кацярыны Туртавой Андрэя Калеснікавэ (галерэя «NOVA»). У аснове канцэпцыі ляжыць канстатацыя таго, што рэальнасць парадкаслым чынам «застаецца па-за полем

зроку камери. Магчыма 3-а сваёй асаблівай прастаце будзённасць у яе натуральным выглядзе трапляе ў шэраг аб'ектаў, не вартых фіксацыі, змяняюцца ўвядзеннямі пратое, якой яна павінна быць» Гэта разгорнутая ў часе серыя фіксацыі самае звычайнае непрыкметнае шэрыя гарадскія ўскраіны, партрэты выпадковых прахожых. Падкрэсленая выпадковасць сюжэта аб'екта здымкі ў «натуральных вдах» заклікана сведчыць пра натуральнасць самога працэсу ў фіксацыі свабоднага ад штучных інтэлектуальных канструкцый.

Маштабная подія у фатаграфічній жінці відбулася з адкрыццём выстаўкі-кірмашу «ФотаФорум-2007» у Нацыянальным выставачным цэнтры «БелЭСПА». Мэта дэкларавана наступным чынам: «паказачы магчымасці сучаснай фатаграфіі, заахвоўваць тапавую тых аўтараў стымуляваць выкарыстанне сучасных, традыцыйных тэхналогій у фатаграфіі»

У межах форуму демонструвалася вистава «Фатаграфія ў Беларусі» на якой прадстаўляліся работы як прафесіяналаў, так і аматараў Абдываліся семінары па праблемах фатаграфіі і майстар класы.

У праграме форуму былі заяўлены прэзентацыя першага ў Беларусі фотабанка (онлайнвага архіва фатаграфій), а таксама фоташоу з паказальнымі здымкамі майстроў, якія дэманстравалі новыя мадэлі лічбавых камер і студыйнае асвятляльнае абсталяванне. Адбыліся «круглыя сталы» па вострых і надзеяных пытаннях фатаграфічнага жыцця «Фатаграфічная адукацыя ў Беларусі». «Фотааматарскі рух і ёсць будучыня ў фатаклубаў».

ня глядзячы на такі значны маштаб паказу першая спецыялізаваная фатаграфічная выстаўка кірмаш хутэй нагадвала кірмаш, чым сапраўды прадстаўнічую выставу Адсутнасць выразных крытэрыяў адбору, прадуманага размяшчэння экспазіцыі стваралі ўражанне хаатычнасці, і зарыентавацца ў гэтым клубку эфектных фотавабразоў было практычна не

магчым. Але ці не тое ж адбываецца па за межам выставы? Пытанні, наколькі раз та фатаграфічная інфраструктура ціснуе яна ўвогуле, застаюцца адкрытымі.



## НОГІ РАЗАМ, РУКІ...

ЛЮДМИЛА ГРАМЫКА

«Мешчани у шляхетстві» Жуль-Майєра.  
Пераклад Філарыяна Ждановіча.  
Рэжысёр Валлянцін Варэцкі (Масква).  
Мастак Любоў Цыбарэва (Пенза).  
Харэограф Уладзімір Сажын (Масква).  
Рэспубліканскі тэатр юнага гледача.

Сярод мінстра прэз. ср. якія да-  
валяюць бачыць цягам апошняга  
сезона, бадай, не было ніводнаго.  
Якая б так рэзюмэ выявіла існу-  
ючы ў храмах Мельпамены пра-  
блемы.

Вядома ж, ёсць спектакль, які знікаюць з памяці, прамільгнуўшы тэатральным вестарам стракатакрылым матульком. Ды не такі погаўскі «Мепчанін у жалыхецтве»... Хоць, шчыра кажучы, не столькі памятаю са спекаль, колькі сумнае пасля яго адчуванне: якужо ўсё так безнадзейна? Незаротна? Назаўбоды? І слова «мастацтва» на тэатры больш уваголе не ва ўжытку? Проста — на ўвазе не маіцца і ўсё тут...

Присамсі, маскоускі десант на то-  
гаўскіх падмоетках развінуўся на  
поўную моц. І прысмак тэатральнай  
правінцы стаўся горкім і неспрымным.  
Пачынаючы ад сітуаграфіі, нібыта вы-  
цягнутай з куфраў дыскрылага рэалі-  
зму і пакрытай пылам часу, дзе абвiтыя  
справаванымі штутнымі лісьцямі нібыта  
альтанкі і балюстрады ўдзялялі сабра-  
толькі тое, чым лян абавязкова мусілі  
быць. І прадоўжыўшыся ў акцёрскім  
выкананні ўсімі мічманамі і даннымі  
штампамі, выстаўленымі напаказ, яны  
выявілі страх і кананне, небез-



### Figure 3. STABILITY

ліва, переходячи м'яку, яка адлягала  
прафесійнае мастацтва ад самадзейнага!  
І ніводнаго адмыслова абрунтаванага  
руху... Аніякіх падтэкстаў, другіх пла-  
наў, ды іншай састарэлай і непатрэбнай  
мішурі. Усе навідавоку, як у абліччы  
трансвестыта, без якога тут таксама не  
абышлося. Падумаеш, дзіцячы тэатр! Па-  
сучаснаму асэнсаваная класіка — зарука  
трымага кантакту з сённяшнім міравай-  
дзеркамі. Кантакт, вядома ж, найваж-  
ох як налёгка!

Убачаючи кранальних у парку розгу-  
леного Журдена, якого чимам чаще-  
тага стагоддзя дураць напрапало,  
і паспачуваўшы не павабленаму  
абачальнасці і патээнцыйнаму  
кавалеру А.Кізіно, і саму  
едуча сябе Журдэнам, і  
акцэры, як вядома, невяна-  
матым крытыкам такіх  
спектаклі трапляюць, ні-  
бы не збожкі Застаецца  
толькі суцэльна тым,  
што імям і воль-  
нага акцэра вольна.

Висновки турч  
малися п'яні, асаб-  
ліва, калі на сцену на-  
уїсей красе виваїлу  
турецькі балет —  
атрысамі, апры-  
тими... ну, як має  
бути для выбітна-  
го танца жытата.  
Увоўле ці мела сале  
запрашаць збоку та-  
кую паважную па-  
становачную бры-  
гаду, калі многі з  
уласных ражысераў  
нае элементарна не  
уме работы? Да таго ж  
спектакль «Шчаслівыя  
бракі» ў пастаноўцы

1. Шыйко, які яшчэ ня  
спрыгожваў, фшу-  
таваў, кантрастэ «Мельта-  
нін» у пільхавы ствар, па-  
усі сёсах забываюць.  
Парады пагадзіся, і ты  
нішчэ ясна, пражалета менаў у Гус-  
кід, і Купалі, і кім гатраха. Таму, і ларку,  
грашай іх. Мельчаніне ў шыхейце»,  
а саблівя, многа ў заробіш. Страты ж  
могуць быць велікі істотныя. Праўда,  
каб гэта зразумеш, варта хоць зрэдчас  
думаць пра тэсты тых сапрых юных гле-  
дачоў, і дзі, які і былі, і стаяны менавіта  
гэты тэатр.



## КРОК ДА АБАГУЛЬНЕННЯ

НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

У Рэспубліканскай мастацкай галерэі «Палац мастацтва» адбылася выстава, прысвечаная творчасці адметнага беларускага мастака Пятра Свентахоўскага. Крыху больш як год таму Пётр Уладзіміравіч заўчасна пайшоў з жыцця. Выстава яго памяці — даніна пашаны выдатнаму майстру. Экспазіцыю склалі жывапісныя творы з уласнасці яго сям'і, а таксама эцюды і алоўкавыя накіды розных гадоў, якія гледачы ўбачылі ўпершыню.

Гэтая выстава нібыта наноў адкрыла нам майстра, шчырага ў сваіх памкненнях занатаваць радзіму не вокам старонняга назіральніка, а з сапраўдным душэўным хваляваннем. Для П.Свентахоўскага характэрна зачараванасць спакойнымі і мілагучнымі краявідамі, дзе рэдкія постаці людзей успрымаюцца натуральнымі і арганічнымі ў прыродным атачэнні. Мяккі, прыглушаны каларыт алейных палотнаў адпавядаў спакойнаму і разважліваму характару іх аўтара, які не шукаў у сціпрых відарысах штучных упрыгожанняў.

П.Свентахоўскі нарадзіўся на Брэстчыне. Першыя крокі ў мастацтве зрабіў пад кіраўніцтвам заслужанага дзеяча мастацтваў Пятра Данэлі ў мастацкай студыі Брэста, якую наведваў таксама Мікола Селяшчук. Ішлі пераломныя 1950-я, калі з'явіліся ўмовы для новага бачання свету, не без складанасцей, але пачалі сцвярджацца новыя пластычныя прыёмы, з мінулага былі вернуты забытыя імёны. Творцы імкнуліся ў сваіх палотнах выказаць нязвычайнае ім адчуванне свабоды. П.Данэлі таксама актыўна працаваў, асабліва ў жанры пейзажа. Гэта ён «заразіў» студыйцаў творчым неспакоем. Прымушаў іх спаборнічаць адзін з адным. Адкрываў свет імпрэсіянізму, спакушаў эксперыментавач з колерам. Ці не з тых часоў з'явіліся ў П.Свентахоўскага павага да прафесіі настаўніка моладзі, імкненне самому не спыняцца на месцы, шукаць сябе, сваю манеру, стыль, жывапіснае бачанне свету?

Шлях Пятра Уладзіміравіча да самастойнай творчасці быў тыповым для яго пакалення. Скончыў Мінскае мастацкае вучылішча і аддзяленне жывапісу ў Беларускай дзяржаўнай тэатральна-мастацкай інстытуце. Быў сакратаром па арганізацыйных пытаннях у Саюзе мастакоў.



Ліпеньскі ранак. Тэмпера. 1990.

Выкладаў. Калегі і сябры згадваюць яго з павагай: ён умеў знаходзіць агульную мову, быў шчырым і уважлівым да людзей, да іх праблем і турбот. Вучні, а іх нямала — У.Вішнеўскі, В.Мікіта, В.Ціханаў, У.Панцялееў, Г.Асташонак ды іншыя, — гавораць пра яго з цеплынёй, яны і сёння ўдзячны настаўніку за ўважлівыя адносіны і важкія прафесійныя парады.

Вайна, што прайшла праз дзяцінства мастака, натуральны для тых часоў пафас перамогі і павага да вайскоўцаў зрабілі адным з асноўных стрыжняў яго творчасці ваенную тэматыку. Яго першыя замалеўкі занатоўвалі выразныя твары і напружаныя паставы пагранічнікаў і танкістаў. Іх вобразы нібы вылепленыя фарбамі: столькі энергіі ўклаў аўтар у кожны мазок, столькі эмоцый перадаў нават у эцюдах. Гераічнаму змаганню народа ён прысвяціў грунтоўныя шматфігурныя кампазіцыі «Трывога» (1966), «На заданне» (1985), «Подзвіг беларуса І.Ю.Філідовіча» (1985). Выразная тэматычная скіраванасць, дакладна расставленыя акцэнтны, уважаная кампазіцыя — усе гэтыя адзнакі тагачаснай сюжэтнай карціны ніколі не прыводзілі мастака да плакатнай спрошчанасці. Яго творы заўжды вылучалі шчырае эмацыянальнасць, імкненне паказаць найперш самаадчуванне чалавека ў экстрэмальных абставінах. Асабліва яркая гэтая якасць мастакоўскага светапогляду праявілася ў больш позніх творах, калі П.Свентахоўскі зноў — праз гады — вярнуўся да ваеннай



Партрэт Л.Шчамялёва. Алей. 1986.

тэматыкі. У экспазіцыі выставы ўражае карціна «Невядомы салдат» (2006), дзе мастак паспрабаваў перадаць трагізм лёсу кожнага асобнага чалавека, які прайшоў праз жорсткі апошняй сусветнай вайны. Ён робіць гэта праз вобраз салдата, які пакутуе ад невыноснага болю і безнадзейнас-

ці — у жахливай адзіноце чалавеча, што застаўся сам-насам са смерцю.

З 1960 — 1970-х гадоў П.Свентахоўскага ўсё больш захапляюць гістарычныя падзеі, помнікі доілідства, родная зямля і людзі на ёй. Накіраванасць яго на рэалістычнае мастацтва была ўмацавана прафесійнаю малюнка, кампазіцыя, колеравай пластыкай.

Гармонія светабачання, глыбокае адчуванне радзімы, шчымы ўспамін пра вясковае маленства вылучаюць многія работы П.Свентахоўскага. У карціне «Ліпеньская раніца» ў блакітна-зеленаватай імгле сядзіць хлопчык. Яго постаць нібы раствараецца ў колеравых мроях. Палатно пакідае шчымы-цёплае пачуццё, нягледзячы на агульную халаднаватую колеравую гаму. Свет гэтай карціны — свет успамінаў аб дзяцінстве, аб духоўнай еднасці людзей, якія выйшлі з вёскі, свет самога мастака. Тым не менш П.Свентахоўскі размяжоўвае натурнасць і ператварэнне. Карціна будзе рухам, супастаўленнем, узаемаўплывам колераў. Адзін колер абумоўлівае другі, стварае эмацыянальную прастору, настрой пачуццяў. Так у карціне «Мінуўшыны сляды» ўзнікае пластычна выяўленая духоўная дамінанта. Мастак намаляваў разбураныя вежы Наваградскага замка і частку землянога валу. Здаецца, усё вельмі проста. Але сама зямля мае такія багатыя колеры, што, здаецца, адчуваеш яе жывую пластыку, яе ўнутраныя сокі, што будзіць уяўленне і ажыўляюць ста-



Стары гасцінец. Тэмпера. 1998.

спрабаваў сябе і як партрэтYST (згадаваў выявы Еўфрасінні Полацкай, Цішкі Гартнага, Леаніда Шчамялёва), пісаў наюрмарты. Ёсць карціны шырокага дыяпазону пачуццяў і настрой. Такая маштабнасць — даніна часу, які патрабаваў узбуджэння

іншым. І гэта яркая бачна па камерных работах, эскізах і невялікіх эцюдных творах. Большасць з іх напісана тэмперай, якая дазваляла аўтару дабівацца не проста сутуча колеравай гамы, але празрыстасці, пластычнасці, унутранага ззяння кожнага твора. І толькі цяпер, калі цягам адной экспазіцыі можна прасачыць творчы шлях мастака ад першых накідаў канца 1960-х гадоў да апошніх работ 2000-х, разумееш, што кожны эцюд для Пятра Уладзіміравіча быў мэтанакіраваным крокам да абагульнення. На гэтым шляху мастак удасканалваў свае каларыстычныя магчымасці, паказваў сябе творцам, які шчодро адораны разуменнем колеравых нюансаў. Ён нібыта развітваўся тут са шчыльным, фарміруючым прадметы жывапісам. Колер пачынаў мігцець, фарбы становіліся імпрэсіяністычна рухомымі, а паветра — адчувальным на дотык, гэтым жа матэрыяльным, як зямля, вада і неба.

У.Басалыга, старшыня Беларускага саюза мастакоў і бліжэйшы сябар П.Свентахоўскага, адзначаў: «Я заўжды зайздросціў яго смеласці, шырыні натуры, валоданню колерам — здаецца, не вельмі яркім, але такім магутным па пластычнай напоўненасці. Зямля ў яго ляжыць так, што на яе, здаецца, можна абалерціся нагамі. Ён часта пісаў азёрныя краявіды, далёкія прасторы, неба над возерам. І штораз гэтыя матывы набывалі сваё адметнае гучанне. Я бачыў, як ён працаваў над батальнымі сцэнамі. Адчуваў іх дынаміку, напружанасць. Ён умеў перадаць трагізм. Умеў выказаць і замілаванасць спакойным краявідам.

Ён любіў прыроду, зычліва і спачувальна ставіўся да людзей. Без гэтых уласцівасцей мастакоўскай і чалавечай душы іскрынікі цёплыні не зіхацелі б так выразна на ягоных палотнах».



Вяселле ў Міры. Алей. 1984.

ражытныя мury. «Вяселле ў Міры»: ноч, месяц, неба, напісанае шчыльным колерам, а светлыя постаці людзей на фоне палацых вежаў гавораць пра таемныя сферы жыцця чалавека.

Мастацкая спадчына П.Свентахоўскага вельмі багатая і разнастайная. Мастак

планаў і манументалізацыі вобразаў. У гэтых работах адчуваюцца і тагачасныя каларыстычныя прыярытэты: танальная збліжанасць, нягучнасць як адзнака далікатнасці і суладдзя.

Але па сутнасці свайго ўспрымання рэчаіснасці мастак, мне падаецца, быў



АЛЕГ ЗАЛЁТНЕЎ.

# ТРЫЦЦАЦЬ ТРЫ ТАКТЫ



АЛЕНА РАМАНОЎСКАЯ

Кампазітар найперш уяўляецца чалавекам «не ад гэтага свету». Лунае, так бы мовіць, у аблоках, бачыць нябачнае, чуе нячутнае, грае на струнах дажджу.

Кампазітар Алег Залётнеў выдатна рамантуе разеткі, выключальнікі, таршэры і настольныя лямпы. Цягам доўгага знаёмства гэта сталася свайго кшталту рытуалам: «А чаму тут святло не гарыць? — (пытанне задаецца ледзь не з парога). — Адвэртка знойдзеца?»

Зрэшты, такую любоў да спраўнага электраабсталявання можна было б падумаць узнесла: лямпачка — усё ж які-ніякі заменнік сонца. Аднак водаправодныя краны, з якіх капае, кампазітар таксама выяўляе імгненна, пасля чаго просіць ужо не адвэртку, а пласкагубцы. І засмучаецца, калі іх у гаспадарцы няма. І абвяргае тым самым тэзіс на конт лунання ў аблоках.

Ён увогуле шмат што ўмее рабіць рукамі, а ў ягонай працоўнай кніжцы ёсць нават такі запіс, датаваны 1993-м годам: «сталяр 3-га разраду» (час быў цяжкі, трэба было карміць сям'ю).

Пры ўсім гэтым у яго няма хобі. Хобі, лічыць ён, — адзнака пэўнай неадпаведнасці, нейкага ўнутранага канфлікту, калі чалавек займаецца не тым (або не зусім тым), да чаго закліканы.

Ведаючы Алега Барысавіча яшчэ з ягоных кансерваторскіх часоў, сведчу: з ім можна добра пагаманіць на самыя розныя побытавыя тэмы, але размова ўрэшце рэшт абавязкова скіруецца (будзе ім скіравана) у музычнае рэчышча. Гэта непазбежна, як надыход раніцы. І натуральна, як спеў шпака.

Не, Алег Залётнеў не «апантаны музыкой» — ці не ў кожнай апантанасці можна згледзець або знарочыстасць, або адценне вар'яцтва. Ён — «ад гэтага свету», абсалютна нармальны, нікога з сябе не строіць, а музыкой жыве — на-самрэч.



«Валенсійскія вар'яты» Лопэ дэ Вегі (кампазітар А.Залётнеў). Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы. 1988.

Згадваецца далёкае: у гняздзе драпежных інтэлектуалак, «прасунутых», як гэта цяпер называецца, дзяўчат-філалагінь, з'яўляецца новае птушаня — сціплы хлопчык з кансерваторыі. Дзяўчаты, як ім здаецца, захапляюцца дадэкафоніяй, астатнія заўсёды іхняга салона — спрэс фізікі, з якіх у музычным сэнсе карысці няма, так што з'яўленне абазнаннага лірыка дае шанец займець каштоўнага суб'ядніка. Але размова атрымліваецца нейкай дзіўнай. На пытанне, ці ведае ён Шонберга, ці чуў «Пелеаса і Мелізанду», навічок, у сваю чаргу, задае контрытанне. Штосьці кшталту: «А вы ведаеце Чайкоўскага? Чулі ягоныя «Поры года»? Які пасаж! Які прымітыў! І з рангу каштоўнага суб'ядніка нова-набыты чалец інтэлектуальнага салона пераводзіцца ў ранг безнадзейнага рэтраграда... Помніш той выпадак?

— Гэта была нармальная рэакцыя чалавека, які займаецца музыкой. У асяродку, дзе музыканты не займаюцца, мяне захацелі ўразіць сваім круглядым, збянтэжыць ці абязброіць. Але тады я, канешне, зусім не меў на увазе, што, маўляў, нікога апроч Чайкоўскага знаць не жадаю. Я меў на ўвазе іншае: вось вы, дзяўчаты, разважаеце пра дванаццацітоновую сістэму, не ўсведамляючы, што гэта такое, пра Шонберга, Вэберна і Берга — а як на конт хоць бы Чайкоўскага? Вы нават яго як след не ведаеце, але ён для вас — «пройдзены этап». Для мяне, дарэчы, ён і дагэтуль у нейкай ступені загадка...

У той кампаніі табе з цягам часу дарава-лі тваю кансерватыўнасць, і ты няблага ўпісаўся ў яе перадусім як безадмоўны таварыш у сэнсе штосьці цяжкое пры-несці, перасунуць, нешта адраманта-ваць, правесці некага ўначы на вакзал... І нават паказальна сустрэць з немаўлём на ганку радзільні, бездакорна сыграўшы ролю адсутнага мужа... Урэшце, ты і жонку сабе ўзяў менавіта з таго асяродка. А наогул, ці шмат было ў тваім жыцці месцаў, людзей, у якіх і з якімі табе пачувалася б цалкам утульна?

— Камфортна — на самоце. Але чалавек — істота грамадская. Гэта не значыць, што трэба быць актыўна ўкаранёным у грамадства, але ж не толькі ў тваёй душы і ў тваёй працы штосьці адбываецца. Не выпадае ад гэтага катэгарычна адмяжоўвацца. Увогуле, лічу сябе чалавекам камунікабельным. Досыць доўга вёў на радыё перадачу «Ля раяля — аўтар», два гады — «Дыялогі пра



1950-я...



1970-я...



1990-я...



культуру» ў прамым эфіры. Для мяне няма вялікай праблемы ў наладжванні стасункаў. Але ўсё добра ў меру...

Ты перадусім вядомы як аўтар музыкі для тэатра...

— Сапраўды, я напісаў музыку дзесьці да васьмідзесяці, калі не больш, спектакляў (і да трох дзесяткаў кінафільмаў, дарэчы), але не лічу, што менавіта гэтая мая, так бы мовіць, творчая іпастась — галоўная. Моцарт, Бетховен, Чайкоўскі, Шостакавіч, Шнітке — гэты спіс можна доўжыць — пісалі для тэатра, але іх не лічаць «тэатральнымі кампазітарамі». І ўвогуле, што такое музыка для тэатра? Калісьці ў кансерваторыі нас вучылі: саната ў творчасці Бетховена стала яго лабараторыяй для напісання сімфанічных твораў. Музыка для тэатра — таксама свайго кшталту лабараторыя. Калі пішаў для тэатра, ведаеш, што гэтыя рэчы абавязкова прагучаць (у адрозненне ад нейкіх іншых твораў). Тэатр дае магчымасць іх праверкі — табой, слухачом: правільна ты ідзеш ці не? У адным спектаклі ты сустракаешся з рознымі жанрамі, формамі, стылямі. І калі ты не падрыхтаваны як прафесіянал, гэтыя задачы вырашыць не зможаш. Да таго ж я заўсёды любіў тэатр, у дзяцінстве займаўся ў тэатральных студыях. Менавіта там і пачаў імправізаваць на раялі.

Але ж, пішучы для тэатра, ты пазбаўлены свабоды выбару. Не сам кладзеш вока на нейкі твор — табе яго прапаноўваюць. І няважна, ці адпавядае ён тваім уласным душэўным памкненням.

— З аднаго боку — быццам і так. Але прафесійны аўтар тым і адрозніваецца ад непрафесійнага, што можа працаваць на заказ. Рабіць не тое, што «душа яму дыктуе», а тое, што трэба, — незалежна ад душы. Пераадоленне самога сябе — гэта спазнанне таго, чаго яшчэ не спазнаў Стравінскі, напрыклад, казаў: «У мяне ўся музыка напісана на заказ». І дадаваў: «Адно толькі — заказ заўсёды супадаў з маім жаданнямі». Вось і трэба зрабіць, каб заказ супаў з маім жаданнем.

Гэта складана?

— З Дастаеўскім сустрэцца, з Міцкевічам, Хлебніковым, Купалам, Караткевічам, Танкам — гэта шчасце!

Няўжо і «Лісткі календара» рабіліся на заказ? Яны ж не мелі дачынення да тэатра...

— Спачатку быў заказ — кампазіцыя па творчасці Максіма Танка ў Доме літаратара, юбілейная імпрэза. Але гэта стала штуршком для напісання драматычнай араторыі ў дзевяці частках. І каб не было той кампазіцыі, не было б, мабыць, і араторыі, у якой сам паэт удзельнічаў. Я не чуў,

каб дзе-небудзь яшчэ быў запісаны голас Максіма Танка. А ў «Лістках календара» ён чытаў тэкст «ад аўтара». Гэта захавалася ў фанаграме назаўсёды.

Потым, памятаю, рабілі кампазіцыю пра Веліміра Хлебнікава. І не ведаю, ці была б у мяне без гэтага камерная сімфонія...

...і ці насіў бы твой сын прыгожае імя — Велімір?

— Сапраўды, і гэта таксама... Дык вось, у мяне было мноства рэчаў, якія рабіліся ў тэатры, а потым пэўным чынам прыдаваліся цягам працы над іншымі творамі. Тое ж тычыцца і кіно. Музыка да фільма «Мастацтва Беларусі» нарадзіла вакаліз «Любоў святая». Фільм, назву якога цяпер нават дакладна не ўспомню, даў адну з тэм для балета «Кругаверць». Дарэчы, і балет гэты — заказны, прапанова Юліі Чурко, якая ж яго і паставіла (а тэму і лібрэта да оперы «Адзінокі птах» прынесла Галіна Дзягілева). І фартэпіяны канцэрт, па сутнасці, таксама: я заканчваў кансерваторыю і мусіў напісаць твор буйной формы, інакш не атрымаў бы дыплама. Нават калі нам здаецца, што мы свабодныя, — мы не свабодныя. «Літургія святога Іаана Залатавуста» — не мае рашэнне. Рыхтуючыся да «Мінскай вясны» 1994 года, меў размову з мастацкім кіраўніком філармоніі, і той патлумачыў, што «Вясна» гэтым разам будзе прысвечана Вялікадню. Прапанаваў мне і майму калегу склаці канцэрт «на дваіх». Мусілі прагучаць два вялікія творы, адна ведная па змесце тэме «Вясны». Тут выбару асаблівага не было: усяночная і літургія. Хоць ты манетку кідай! Я пытаюся ў калегі, што ён узяў. Ён кажа: «Усяночную». І мне



«Мастацтва належыць народу...»  
З М.Жылюком. 1980-я.

аўтаматычна дасталася літургія. Было тое ў студзені, а ў красавіку абодва нашы творы ўжо прагучалі.

Як гэта назваць — заказ? Не мной вызначаная тэма, не мной выбраная форма... Але ж думка — яна, як блыха, скача паўсюль, яе трэба канцэнтраваць, накіроўваць на штосьці. І я рады, што

мая думка была скіравана менавіта ў той бок: «Літургія» ж сталася ў пэўным сэнсе этапным творам.

А эксперыментальная музыка? Помніцца, была ў цябе «Музыка рэлаксацыі», якая мусіла аказваць псіхатэрапеўтычнае ўздзеянне. Гэты этап — пройдзены?

— Бадай што так. Хоць мяне пераконвалі, што насамрэч некаму дапамагала, зубы ў кагосьці перасталі балець... Але надта крута было сказана — музыка рэлаксацыі. Я ж не медык, не псіхіятр. Хутчэй за ўсё, «ацяляліся» тыя, хто па прыродзе сваёй унушальны. А вось займацца гэтым было цікава, як і кожнай новай справай, дзе магчымы адкрыцці. Не ўвесь жа час карытацца награванымі клішэ, перакладаць тыя ж цагліны ў розных варыянтах. Калі ідзеш на эксперымент — значыць, у цябе яшчэ ўсё ў парадку з мазгамі.



Манаопера «Адзінокі птах».  
М.Жылюк у ролі А.Міцкевіча.  
Беларускі паэтычны тэатр «Зьніч».

«Credo» для ўдарных таксама было паходам на эксперымент? Помню ўражанне ад гэтага твора: амаль фізічнае адчуванне далучанасці да падзеі. Што мы ведаем пра ўдарныя? Талеркі там, літаўры, гонг... Аказалася — магчымасці проста фантастычныя. Абсалютнае праўдападабенства гучання ў тэме ўкрыжавання: вось цвікі ўбіваюць, капае кроў, сэрца б'ецца ўсё цішэй і замірае... Пры гэтым — ніякага натуралізму. А потым званы — Хрыстос уваскрос!

— Наведаў я некай вечарыну, на якой граў выдатны ансамбль «Перкусія» — група ўдарнікаў з Тэатра оперы і балета. Потым мы, скажам так, пілі гарбату, я выказаў сваё захапленне віртуознай іграй, а кіраўнік ансамбля, Уладзімір Судноўскі, скардзіўся на цяжкасці з рэпертуарам: няма твораў, напісаных адмыслова для ўдарных, даводзіцца рабіць пералажэн-



«Вечар» А.Дударова (кампазітар А.Залётнеў). Нацыянальны тэатр імя Якуба Коласа. 1983.

ні. Ён і пад'юджыў мяне на гэтую справу. Узяўшыся за гуж, я вырашыў не размежывацца на дробязі: калі ўжо пісаць, дык вялікі твор. Так з'явіўся канцэрт для ўдарных «Credo» ў трох частках: Нараджэнне Хрыста, Укрыжаванне, Уваскрэсненне. «Credo» — значыць «Верую», гэтым словам пачынаецца адна з галоўных хрысціянскіх малітваў — «Сімвал веры» (я, дарэчы, двойчы паклаў яе на музыку: у «Літургіі» — на царкоўнаславянскай мове, і ў «Святой імшы» — па-беларуску).

Мінула ўжо больш за пятнаццаць гадоў, а твор гучыць. Аб'ездзіў Еўропу, выконваўся ў Амерыцы. Летась Дзмітрый Куракулаў паставіў балет на гэтую музыку, з іншай тэмай і іншай назвай — «Былай, паверхня!».

І не шкада было аддаваць такую ўзнёслаю музыку пад навамодныя задумкі?

— Не шкада. Гэта называецца — жыццё твора. Яно цёплее незалежна ад мяне, і дзякуй Богу, калі мой твор успрымаецца шырай (ці проста — іначай), чым я запраграмаваў. Гэта тое, да чаго мусіць імкнуцца кожны творца: жыццяздольнасць. Нежыццяздольныя, мёртванароджаныя творы у лепшым выпадку трапляюць у кунсткамеру, калі хтосьці наважыцца іх заспіртаваць. А калі не, дык ператварацца ў тло і рассыпаюцца. Дарэчы, мае эксперыментальныя творы «Пейзаж 86», «Тры кадэнцыі для аргана», «Тэатральны дывертысмент» жылі і без маніаў удзелу.

Ты можаш назваць творы, якімі найбольш ганарышся?

— Так. Ненапісанымі. Ад напісаных трэба хутчэй адыходзіць. У пэўным сэнсе забыць іх. Калі быў на стажыроўцы ў Яўгена Аляксандравіча Глебава, ён вельмі дасціпна

на гэты конт выказаўся: «Вось у вас атрымаўся ўдалы рэч. І вы траіліце да яе ў палон. Пачынаецца капіраваць яе, падладжацца пад яе — знікае рух наперад. Каб аднавіць рух, наслухаіцеся гэтай рэчы да ванітаў. Трэба аб'есціся ёю, як аб'ядаюцца тлустым салодкім тортам, — калі потым і глядзець на яго агідна. Толькі тады ў вас з'явіцца імпульс да чагосьці новага».

Можна, сярод гэтых ненапісаных твораў чакаюць сваёй чаргі некаторыя з тваіх надзвычай цікавых і надзвычай даўніх задум? Ну хоць бы «Эклезіяст». Ты ж марыў нейкім чынам увасобіць яго ў музыцы?

— Ніводную з тых задум я не адкінуў. Але мне важна «ўбачыць» свой твор — як Мендзялееў убачыў у сне сваю табліцу. Убачыць ніхай толькі ў агульных рысах, не надта акрэслена, на падсвядомым узроўні, але — як штосьці цэласнае. Калі гэта адбудзецца, пачнецца праца. Не раней. Што да «Эклезіяста», дык ёсць вельмі легкія шляхі, па якіх можна было б пайсці: успрыняўшы гэтую частку Старога Завета як падборку кідкіх афарызмаў — свайго кшталту фанцікаў. Мяне ж «Эклезіяст» захапляе як спосаб мыслення. Шукаю форму, праз якую магчыма будзе перадаць яго глыбіню. Гэта тычыцца і «Песні песняў».

У цябе ёсць араторыя, опера, балет, літургія, мяса, рэквіем, камерная сімфонія... А проста — сімфонія? Буйны праграмны твор?

— Сімфоніі не пікуць, як аладкі. Я заўжды быў перакананы, што буйная форма вымагае адпаведнай канцэпцыі, і, напэўна, не быў да гэтага гатовы. Цяпер, як мне падаецца, саспеў. Магчыма, заўтра напішу першую ноту, а праз месяц скончу першую

частку. А мо і не. Хто ведае? Творчы працэс — рэч непракказальная.

Сімфоніі — сімфоніямі, але давай апусцімся на грэшную зямлю. Калісьці, памятаеш, недзе ў правінцыі (у Кемераве, ці што) выдалі кніжку «Глухая лошадзь» — дасціпныя, крыху абсурдысцкія стылізацыі «пад англічан». У тыя стэрыльныя часы — штосьці выключнае. І на некалькі вершаў з той кніжкі ты напісаў выдатную яркую музыку — дасюль помніцца. Яна, здаецца, так нідзе і не прагучала, апроч сяброўскага асяродка. А песенькі маглі б стаць шлягерамі — па-майстэрску былі зроблены. Як і многія рэчы для тэатра, асабліва да дзіцячых спектакляў. Чаму ты не пішаў шлягераў? Меў бы лаўры кампазітара-песенніка...

— Само напісанне — менш як палова справы. Астатняе — раскрутка, піяр. Гэтым трэба ўвесь час займацца, што вельмі ўтомна, а мне, шчыра кажучы, і брыдка. Лічу, што калі зрабіў штосьці вартае, яно само павінна знайсці дарогу. Ну, нейкі мінімум прыкладні намагаўся, каб першы раз прагучала, а далей — Бог бацька. Да таго ж шлягер, як правіла, аблегчаная форма гворчасці — свайго кшталту арыфметыка або табліца множання. Мне арыфметыкай займацца нецікава.

Ва ўсе часы былі шлягеры — дзе яны? Зніклі, расталі без следу, іх не рэанімуеш. А побач існавалі іншыя творы, якія не мелі такога ашаламляльнага поспеху, такой шалёнай папулярнасці, — і яны ацалелі, жывуць... Не хачу сказаць, што разлічваў менавіта на такі лёс для сваіх твораў: гэта залежыць ад мноства акалічнасцей. Перакананы толькі, што мітусіцца — не трэба. З апаскай гляджу на кампазітараў, якія ідуць наперадзе сваёй музыкі: значыць, гэтая музыка патрабуе лакаматыва. Зламаўся лакаматыў — ужо не паедзеш. А твор мусіць жыць сам па сабе. Зрабіў — адыходзь.

Тое, што ты сказаў пра самастойнае жыццё твораў, па вялікім рахунку («з пункту гледжання вечнасці»), напэўна, глыбока правільна. І многія твае творы менавіта так і жывуць — самі знаходзячы сабе дарогу. Але... Ці не крыўдна табе ў глыбіні душы, што ты дагэтуль не маеш, так бы мовіць, «афіцыйнага» прызнання? Што ты — проста кампазітар Алег Залётнеў, без наступнага пераліку праз коску нейкіх дадатковых (ганаровых) звестак?

— Цягам эвалюцыі чалавек страціў хвост — што ж, гараваць з гэтай нагоды? Ганаровыя званні, на маю думку, гэтак жа атавізм. Аднойчы я сказаў высокапастаўленаму чыноўніку ад культуры: «Лепей быць запатрабаваным, чым уганараваным». І цяпер мне, напэўна, нават некай няўтульна



было б прымяраць на сябе новую «апратку» — як трыццаціпцігадоваму Пушкіну гой камер-юнкерскі мундзір, што быў да твару маладзёнам. Не, усё, што робіцца (або не робіцца), — да лепшага

У тваім стаўленні да жыцця і да творчасці ёсць, здаецца, штосьці ад фаталізму. Цікава, хто каго першы знайшоў: ты — музыку або музыка — цябе?

Адаць мяне ў музычную школу — гэта цалкам было рашэнне бацькоў. Маё, так бы мовіць, акружэнне не вівала такіх за няткаў. Раяль, нотныя сшыткі былі вельмі далёкімі ад таго, чым займаўся мае аднагодкі ў двары барака на ўскраіне Мінска, дзе мы жылі.

Дарэчы, ты, як я ведаю, карэнны мінчанін — і не ў першым пакаленні. Аднак у пашпарце гэта не адзначана...

— Месца майго з'яўлення на свет — станцыя Сухабязводная. Адзін з самых жорсткіх перасылальных пунктаў Унжлага (пра гэта і Салжанцын пісаў у «Архіпелагу ГУЛАГ»). Там мяне нарадзіла мая рэпрэсаваная мама. Яна была ў мяне вельмі музыкальнай, а бацька — надзвычай артыстычны... Дык вось, пра школу. Школа тая была за светам — у раёне Трактарнага завода. Хадзіў пехатой. Праз яры, праз цыганскае паселішча... Узімку я хвацка з'язджаў з пагоркаў, сеўшы на папачку са сшыткамі, ад чаго яна хутка страчвала выгляд папачкі. Спаліваюся. Прагульваюся... Не ў школе, а толькі дзесьці на грэцім курсе вучылішча здаруеў, што павінен стаць музыкантам, і менавіта кампазітарам. Тады з'явіліся мае першыя опусы — яшчэ дзіцячыя, навуныя, але ў іх ужо трапітала душа — гэтка ж наіўная. Паміж вучылішчам і кансерваторыяй быў год выкладчыкай працы ў Маладзечне. У гэтым прамежку я напісаў фартэпіянную мініяцюру — яны выдадзены і дагэтуль выконваюцца (нават на Кубе ўвайшлі ў фартэпіянную рэпертуар) — і вакальны цыкл «Руская песня» на вершы Аляксея Кальцова. Потым гэты цыкл называлі «кансерваторскай класкай», але зроблены ён раней: з ім я паступаў у кансерваторыю

Ва ўспамінах Валянціна Катаева ёсць такі эпізод: Маякоўскі чытае ўступ да паэмы «На ўвесь голас», усе ў захваленні, а потым нехта з прысутных просіць Уладзіміра Уладзіміравіча прачытаць «Воблака ў штанах». «Вы зрабілі феэрычную бестактоўнасць! — змрочна адказвае Маякоўскі. — Ніколі не прасіце паэта чытаць ягоныя раннія творы — гэтым вы яго глыбока абражаеце». У цябе няма своеасаблівай рэўнасці да створанага ў юнацтве? Да той жа «Рускай песні»?

— Страшна падумаць: яна напісана ў 1968-м. Амаль сорак гадоў таму! Хто то-



«Хлопчик-зорка» О.Уайльда (кампазітар А.Залётнеў). Беларускі тэатр «Лялька». 1995.

лькі яе не спяваў... Ёсць у Маскве вельмі прэстыжнае месца — Дом вучоных, там літарная публіка збіраецца, выступаюць лепшыя спевакі і музыканты — бясцлагна, бо выступленне само па сабе лічыцца вялікім гонарам. Вось і туды маю «Песню» лёс нядаўна занёс. Прычым дзеля працягу знаёмства мне там праланавалі і аўтарскі канцэрт.

Не, у мяне няма рэўнасці да юнацкіх твораў. «Літургія», напісаная ў сталым узросце, таксама не пакрыўджана, выконвалася цалкам (а гэта 43 хвіліны гучання — вельмі шмат) каля трыццаці разоў. Асобныя часткі спяваюць многія прафесійныя і самадзейныя хоры, ноты выдадзены ў Англіі... Каля трыццаці разоў увасабляўся на сцэне «Адзінокі птах», напісаны ў 2001 годзе. Увесну вазілі яго на фестываль у Валгаград — людзі плакалі, хоць, надаецца, кепска разумею па-беларуску. Значыць, ад музыкі плакалі. Запрашаюць з «Птахам» у Варшаву, Кракаў, Вроцлаў...

З Юліяй Міхайлаўнай Чурко (яна аўтар лібрэта) працую над балетам «Акно». Гэма — лес мастака, тое, што мяне заўсёды хвалявала. Тры часткі, тры знакавыя постаці: Шагал, Малевіч, Дабужынскі. У шырокім сэнсе: юнацтва, сталасць і старасць Майстра. Праект будзе ажыццяўляць гродзенская трупка «ТАД».

Ёсць ідэя зрабіць манацыкл для аднаго голасу паводле... Данусцім, Шэкспіра. Гэта не будзе музыка да спектакля, гэта не будзе балет, не будзе опера — штосьці зусім новае. Прасачыць праз аднаго персанажа канцэпцыю геніяльнага твора. Так бы мовіць, «Гамлет» з пункту гледжання Афеліі (гэта я ўмоўна кажу). Ёсць падставы і для стварэння мюзікла. Пакуль магу думаць і працаваць — настальгія недарэчы.

Як, між іншым, ставішся да сваёй новай узроставай катэгорыі? 60 — прыгожая

лічба, але ж некалі ты і перад саракагоддзем ледзь не ў жалобу апранаўся...

— А перад паўсотняй увагуле лічыў, што жыццё скончылася. Цяпер я куды больш спакойна ўсё ўспрымаю. Хоць, шчыра кажучы, уразіла нядаўняя сустрэча ў Гродне. Быў там па справах, выпадкова спаткаў знамага музыканта з нейкім ягоным прыцелем. Знаёмы прадставіў мяне яму: маўляў, гэта кампазітар Залётнеў. Той ажно скалануўся: «Як?! Вы яшчэ жывяце?!» Аказалася, ён таксама музыкант, доўгі час працаваў дзесьці ў Расіі — ці то ў Варонежы, ці то ў Бранску. Іхні камерны аркестр выконваў маё «Adagio doloroso» — «Журботнае адажыо», і яны лічылі, што гэта нейкі класічны твор даўно памерлага аўтара. Не ведаю, дзе ўзялі ноты — адажыо не апублікавана, ёсць толькі на пласцінцы

Гэта было развітанне з сябрам...

— Так. Ён загінуў у красавіку 1971 года. Я напісаў тады струнны квартэт, «Adagio doloroso» — адна з яго частак. Як даўно гэта было... І вось што дзіўна Валодзя нарадзіўся на Раство Багародзіцы, трагедыя з ім прыпала на Вялікдзень. А выніковая лічба яго жыцця нейкая надзвычай невыпадковая: 20202. Дваццаць гадоў і 202 дні...

«Ёсць многае на свеце, сябар Гарацыю...»

— Са мной, дарэчы, таксама штосьці невытлумачальнае адбылося: «Літургія» мая заканчваецца спевам «Хрыстос уваскрос» — і там 33 такты. Чаму 33? У музычным сэнсе гэта зусім не было прадвызначана. Я мог бы паставіць fermata — і было б 32 такты. Або падоўжыць, перацягнуць на наступны такт апошні акорд — і было б 34. Але сталася 33. Я ж не думаў ні пра што такое, не лічыў. Містыка, Боская воля? Як сказаў адзін чалавек: гэта не ты пісаў, гэта тваёй рукою пісалі... Дай, Божа, каб і надалей так.

КРОПІКІ НАД «І» | НАМ ЗАСТАЛАСЯ СПАДЧЫНА

# СЫМОН І ПЯСНЯР. ШЛЯХ ДА СЯБЕ

РЫТУАЛ У СПЕКТАКЛЯХ  
«СЫМОН-МУЗЫКА» І «ЗЯМЛЯ»

«Зямля»  
паводле Якуба Коласа.  
Сцэна са спектакля.  
Нацыянальны тэатр  
імя Якуба Коласа.



ТАЦЫНА КАТОВІЧ

РАЗБАЖАЮЧЬ ПРА СПЕКТАКЛ «СЫМОН МУЗЫКА» КУПАЛАЎ КАГА І «ЗЯМЛЯ» КОЛАСА СКАГА І ЗАТРАУ ПАВОДЛЕ ТВОРАУ ЯКУБА КОЛАСА, МУШУ СКАЗАЦЬ, ШТО КОЖНАЯ ПАСТАНОВКА МАЕ ПАЗНАКУ РЫТУАЛЬНАСЦІ І АДРОЗНЕННЕ АД АБРАДУ ГЭТАЕ ПАНЫЦЦЕ БОЛЬШ СКЛАДАНАЕ ГЛЫБОКАЕ І ЗВЯЗНАЕ НАЙПЕРШ, З АРХІТЫПАМ НАШАГА ІСНАВАННЯ З АДЗІНСТВАМ КАЦТОўНАСЦІ І МАРАЛІ, ПАВОДЗІН РЫТУАЛ — ГЭТА ССТЭМА ІНФАРМАЦЫЙНЫХ СІМВАЛАУ ПРА ЧАЛАВЕКА І ЧАІ АБЕЦТВА ПРА ТУЮ ЦІ ІНШУЮ КУЛЬТУРУ

Тэатр узнік у нетрах рытуалу, бо тэатральнасць — інстынкт, які належыць людзям ад веку. І на працягу свайго развіцця, і асабліва ў моманты крызісу, калі чарговая сістэма ўжо скарысталася на ўсю магічымасць, тэатр звяртаецца да рытуалу як да жывой крыніцы сэнсаў і форм. Сёння даследчыкі, згадваючы эксперыменты П.Брука, Е.Гратоўскага і Р.Шэхнера, кажуць, што тэатр вяртаецца да рытуалу. Сапраўды, прынцыпы арганізацыі прасторы часу пры гэтым тояць незвычайную энергію.

М.Пінігін у спектаклі «Сымон-музыка» і В.Баркоўскі ў спектаклі «Зямля» праз рытм, тэмп, метр і структуру ствараюць мастацкую рэальнасць, дзе сутыкаюцца факт індывідуальнага жыцця героя і досвед народнага жыцця. Не думаю, што абодва рэжысёры распрацоўвалі сцэнічную эксплікацыю ў дачыненні да глыбінных сэнсаў абрадава-рытуальных беларускіх комплексаў

і выяўралі кожныя эпізод і мізансцэну па схемах схаваных сюжэтаў. На мой погляд, сённяшні беларускі тэатр, выпрабаваўшы на працягу сваёй гісторыі шматлікія выразныя сродкі, тэмы і спосабы акцёрскага сцэнічнага існавання, мае патрэбу ў зусім новым тэатральным досведзе. І спроба ўвайсці ва ўлонне рытуалу выклікана творчай інтуцыяй найбольш чуйных мастакоў

Больш таго, пагаджаючыся са славытым В.Кандзінскім, што ў пераходы духоўнай немасці і невідучасці, калі людзі надаюць выключнае значэнне знешнім поспехам і дбаюць пра матэрыяльныя набыткі, а маральнае застаецца незаўважным, я мяркую: некамерцыйнае і неантэрпрызнае тэатральнае мастацтва можа ўтрымаць высокі узровень і ўвагу гледачоў менавіта праз рытуальныя формы. Той жа В.Кандзінскі зазначаў, што галасы рэдкіх адзіночых душ гучаць безнадзейна ў грубым матэрыяльным хоры. І мне думаецца, што менавіта рытуал дае магчымасць гэтым адзіночым душам улесці ў рэчышча адзінства з гісторыяй, нацыяй і падсвядомымі сэнсамі быцця.

І яшчэ адно: сацыяльная драма і напружанне (у тым ліку драма і напружанне ў мастацтве) узнікаюць, калі грамадства (і мастацтва таксама) набірае мноства новых для традыцыйнай культуры тэндэнцый. Рытуал жа рыхтуе культуру (і мастацтва) для прыняцця гэтых новых тэндэнцый

Паспрабуем «расшыфраваць» культурны код спектакляў М.Пінігіна і В.Баркоўскага пры суаднясенні іх з рытуалам

Галоўная тэма абедзвюх пастановак — соцыум і творца. Яна спавядальная для любога мастака, але тычыцца і любога чалавека, бо для кожнага з нас, маладога ці сталага, праблема творчасці звязана з выпрабаваннем. Сымон выпраўляецца з адзінства роду, з Мы — у дарогу творчасці і адзіноты да свайго Я. Пясняр



напрыканцы гэтай дарогі вяртаецца ва ўлонне роду, каб пазбавіцца адзіноты і разам з ёй свайго Я, адмаўляючы крайнюю індывідуальнасць дзеля першапачатковага Мы. Здаецца, абодва героі зліваюцца ў адзіны персанаж, які існуе ў часе на двох процілеглых кропках шляху быцця і пазнання.

Шлях! Вось галоўны элемент структуры рытуалу. Гэты рух, звязаны з выпрабаваннямі, асэнсоўваецца як унутраная, духоўная перамена, як узвышэнне чалавека. Сымонаў шлях М.Пінігін разумее як дарогу ў прасторы і будзе для акцёра А.Малчанова мізансцэны, паралельныя рампе: героі ідзе праз выпрабаванні наперад. Шлях Песняра В.Баркоўскі ўсведамляе як дарогу ў часе і прапаноўвае акцёру Р.Шацко мізансцэны, перпендыкулярныя рампе, бо героі рухаюцца праз успаміны назад.

Сюжэт «Сымона-музыкі» і «Зямлі» — сакральныя моманты руху, і таму рэжысёры пазначаюць і абстаўляюць кожны эпізод як сакральны пункт. Па гэтых эпізодах героі ідуць нібы праз абрад пераходу, які сімвалізуе рытуальны шлях. У першай ягонай фазе асоба пазбаўляецца звыклага месца, стану і статуса.

Сымон выгнаны з сям'і, якая жыве па сваіх законах (таксама строга рытуалізаваных). І М.Пінігін дае нам поўную карціну

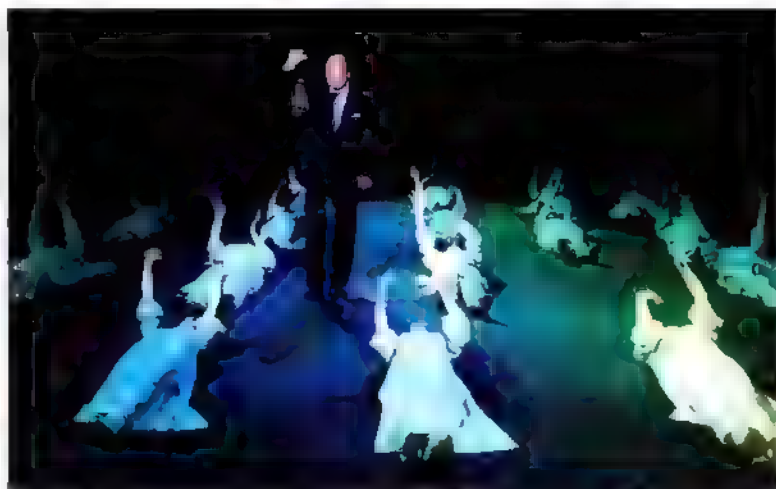


«Сымон-музыка», А.Малчанав (Сымон).

сялянскага побыту як рытуальнай дзеі: па акружнасці сцэны — рытмічныя малацьба, касьба і збіванне масла ў маслабойках, у цэнтры — акцёр-«калодзеж», з якога рытмічна набіраюць ваду. Агульная дзея падаецца суцэльнай харэаграфічнай мініяцюрай (пластыка П.Адамчыкава). Ролі строга размеркаваныя, сістэма каштоўнасцей зразумелая. Сымон выпадае з гэтай сістэмы, разбурае агульны тэмп сваёй запаволенасцю. Яго спрабуюць прывесці да агульнага нозёўніка, і гэта М.Пінігін таксама ператварае ў абрадавы эпізод: Сымонку па крузе перадаюць з рук у рукі, апранаюць у адзенне пастушка і тым самым вяртаюць яго ў сваё сацыяльнае кола. Непазбежны разрыў з гэтым колам выглядае на сцэне трагічным міфам: разарваным ваўком авечкі нагадваюць чалавечыя істоты, якія хацелі ўратавацца ля Сымонкі.

Пяняр імкнецца пазбавіцца ад творчай адзіноты і пачынае рух праз натоўп, яшчэ не рашаючыся з ім зліцца. Ён толькі чуе галасы, ён толькі бачыць і адчувае энергію зямлі. І гэтую энергетычную павязь В.Баркоўскі стварае вонкава праз пластыку чалавечых целаў, якія, запаўняючы планшэт ад авансцэны да задніка, рытмічна і паралельна перакочваюцца, быццам хвалі жыццёвай нывы (пластыка У.Колесава). Поле жыта і жыцця гранічна ачалавечанае рэжысёрам. Поле прараствае народам, кожны колас ператвараецца ў асобу. І ўся гэтая маса гайдаецца, рухаецца, плыве ад задніка да авансцэны, запаўняе аркестравую яму, рытмічна вымаўляе коласавыя тэксты — нібы малітву. Таксама суцэльны рытуал. А да ўсяго, з пачатку спектакля ад каласнікоў апускаюцца галіны дрэва як сімвал Дрэва Свету, Нацыі і генетычнай сутнасці Песняра (мастак У.Матросаў).

Эпізод, дзе пяшчотна гучыць клавесін (музыка А.Крыштафовіча і Д.Лук'янчыка), а над галовамі людзей павольна кружляюць маленькія белыя пушышкі, успрымаецца як сімвал прыцягнен



«Зямля». Сцэна са спектакля.

ня роду. Ці то калядны снег з дзяцінства, ці то таполевая завея юначлага кахання, ці то кужаль чалавечага адыходу з зямлі ў нябыт. І сярод гэтай прыгажосці адзінокі Пяняр вымаўляе-моліцца: «Мой родны кут! Як ты мне мілы, забыць цябе не маю сілы...», «к табе я ў думках залятаю і там душою спачываю...». Памяць праводзіць яго праз абрады заручын, вяселля і гукання вясны (пастаноўка М.Котава), якія В.Баркоўскі выкарыстоўвае ў спектаклі не дакладна, а падкрэсліваючы асобныя, найбольш яркія дэталі, якія выяўляюць сімвалічную карціну свету ў народнай свядомасці.



«Сымон-музыка» паводле Якуба Коласа. Сцэна са спектакля. Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

Як самота сэрца, як прыцягненне іншага берагу ўспрымаецца сімвал (ім у М.Пінігіна прасякнуты ўвесь спектакль) — ладдзя, якой кіруюць анелы і якая забірае дараткі і духоўна блізкіх Сымону людзей... Звычайная, як любая побытавая рэч, яна ператвараецца ў знак дарогі. Будзённая, яна нібыта выпадае з кола сялянскіх прылад і робіцца метафізічным вобразам шляху чалавека па-над зямным яго накіраваннем, каб у фінале спектакля прайсці над сцэнай нябесным караблём.

У другой фазе абрадавага пераходу звычайна няма ні мінулага, ні будучага. Сымон яшчэ не стаў артыстам, ён толькі прымерваецца да свайго таленту, і за ім пастаянна ўзнікае цень са скрыпкай. Маці паўтарае Пяняру: «Ты толькі не праганяй анёла са свайго правага пляча...».

Рэжысёры ў абодвух спектаклях ствараюць рыфмы. Дзед Курыла праз Дзеда Жабрака пераходзіць да Дзеда Данілы, замыкаючы кола Сымонавых выпрабаванняў. Першая каханая Муза цераз Долю Песняра прыводзіць яго да Кветкі Шчасця, замыкаючы кола успамінаў.

М.Пінігін прыпыняе плынь часу з дапамогай рэчытываў, якія вымаўляе хор (накшталт традыцый ці то старажытнагрэчаскіх, ці то «Сіняй блузы», ці то піянерскіх атрадаў) і якія маюць жорсткі і дакладны рытм, што праграмуе глядацкае успрыманне, уцягваючы яго ў тэмп пастаноўкі. Прастору рэжысёр прыпыняе праз колер, задаючы сцэне тры асноўныя фарбы рытуалу: чырвоны, чорны і белы. Сцэнограф (А.Снапок-Сарокіна) не карыстаецца арнаментамі і пераводзіць колер з побытава-абрадавай зоны ў сімвал. У кульмінацыі спектакля на задніку сцэны ўзнікае гіганцкі чырвоны квадрат. У гэты ж момант побач з хорам з'яўляюцца барабаншчыкі-жрацы, якія гукам узмацняюць голас хору, выводзячы рытуал на самую высокую кропку.

В.Баркоўскі стварае спектакль з тых жа колераў — чырвонага, чорнага і белага. Шэрыя святкі, якія лавіны былі б стаць сімваламі глебы і паўсядзённага сялянскага побыту, успрымаюцца ў сістэме пастаноўкі як белыя, бо і глеба і штодзённасць жыцця набываюць тут сэнс святога, чыстага, істотнага.

Шлях у сістэме рытуалу завяршаецца ахвярапрынашэннем. Сэнс ахвяры звязаны з ператварэннем хаосу ў лад, з узвышэннем да новай ступені быцця, з набываннем новага усведамлення свету. У спектаклі «Сымон-музыка» М.Пінігін акцэнтую сцэну пакутніцтва каханай героя, ягонай музы Ганны, якая вар'яецца пасля згвалтавання, і надае гэтай сцэне сэнс трагедыі самога героя. У спектаклі «Зямля» В.Баркоўскі вылучае сцэну пакутніцтва заступніка героя і ягонага дарадцы Дзеда, якога забіваюць у турэмнай камеры пасля адмовы разлічыцца з героем, і надае гэтай сцэне сэнс трагедыі самога героя.

Сымон пакідае зямлю, разам з Ганнай адплываючы ўзлятаючы на лодцы-караблі над планшэтам сцэны. Пяняр, якога пераапранаюць у святку, адыходзіць у глыб сцэны, пакідае свой літар і вонкава зліваецца з астатнімі: «Прайсці свой шлях, прамарнавацца і невядомымі застацца...». Ягоны голас робіцца голасам народа.

Калі сярэднявечныя дойдлы будавалі храм, яны свядома надавалі яго плану крыжовую форму, каб перад прыхаджанамі адкрывалася перспектыва дарогі, што ўтворана рухам усіх гарызанталаў да кропкі сходу. Так і спектакль (калі ён успрымаецца гледачамі гэтакім жа чынам, як памянены храм) з'яўляецца ўвасабленнем дарогі, а не выдзіжкай. Дарогі не толькі героя, але і гледача — да сябе, свайго мовы і культуры. І прыходзіць усведамленне, што няма іншых форм і сэнсу чалавечай прысутнасці ў свеце, чым рух па шляху крыжа агульначалавечага рытуалу.



# У СНАХ І НАЯВЕ

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Сярод спектакляў, прыверкаваных Купалаўскім тэатрам да дня памяці Янкі Купалы і паказаных напярэдадні 7 ліпеня, — «Паўлінка», «Тутэйшыя» і прэм'ера «Сны аб Беларусі». Рэжысёр спектакля «Сны аб Беларусі» паводле п'есы Уладзіміра Караткевіча «Калыска чатырох чараўніц» — Уладзімір Савіцкі. Апошнія ягоныя работы «Балада пра каханне» і «Дзікае паліванне караля Стаха», пастаўленыя на Малой купалаўскай сцэне, прыцягнулі ўвагу публікі і тэатральнай грамадскасці, былі ўспрынятыя як творчы прарыў. Здатнасць раскрывацца менавіта на беларускім матэрыяле, здольнасць да сціслага метафараўнага мыслення, вастрыя думкі, чалавечнасць надолі абедзвюм пастаноўкам гумантарны змест. Выклікалі захапленне вытанчанымі і яркімі акцёрскімі работамі, найперш Г.Хітрык і Р.Падалякі. Цікава, да рэжысёра значна павялічылася. Ягоную новую работу чакалі. Тым больш, што на галоўныя падмосткі У.Савіцкі не выходзіў даўно.



«Сны аб Беларусі». Сцэна са спектакля.

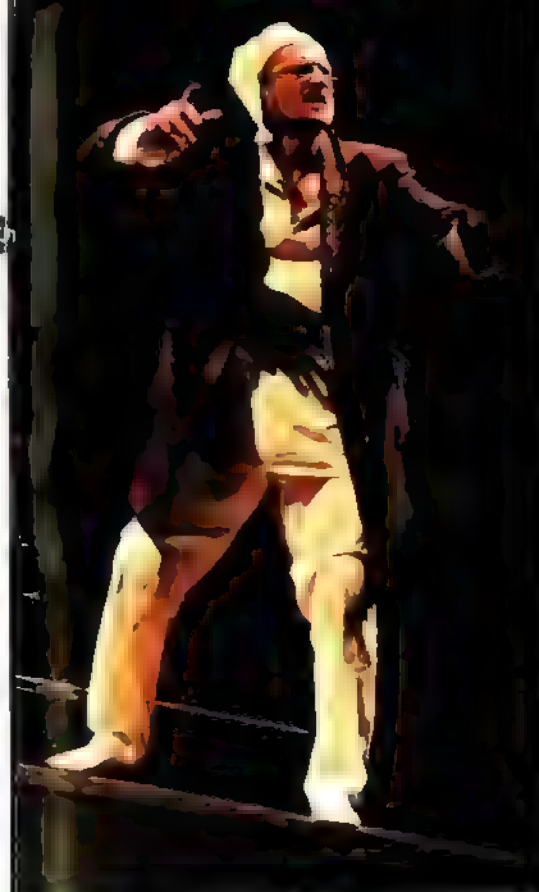
Паставіць спектакль да 125-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы так, каб не наракалі на кан'юктурнасць (бо з памяці былых савецкіх людзей яшчэ не зніклі шэрагі так званых «дацкіх» спектакляў), для рэжысёра — справа прафесійнага гонару. Дый свет літаратуры, які наноў адкрыўся для У.Савіцкага дзякуючы класіку, вялікі і бязмежны. Нагода для роздуму і працы душы. Ці кожны можа дазволіць сабе такую раскошу? Адна справа — спяваць і танчыць з нагоды і без. Іншая — далучыцца да космасу паэзіі нацыянальнага гения і данесці, адкрыць яго глядачам. Асэнсаванне і ўвасобіць — спачатку на літаратурным узроўні, пасля ў сцэнічнай прасторы. Менавіта так, бо гэтым разам рэжысёр адначасова і аўтар інсцэніроўкі

**У.Савіцкі:** «Задума спектакля ўзнікла задоўга да юбілею Хацелася, каб Купалава слова на купалаўскіх падмостках гучала яшчэ часцей. Адчуваў неабходнасць размаўляць з глядачамі на мове паэта, на мове, якой пясняр надаў такую жывую сілу. Уладзімір Караткевіч у п'есе «Калыска чатырох чараўніц» прапанаваў выдатны драматургічны ход: асэнсаванне дар паэта як нейкую рэтрансляцыю з космасу, давесці, што прызначэнне паэта — гэта не толькі ўменне рыфмаваць, а яшчэ і вялікая адказнасць, пакута, боль. Свой спектакль я дапоўніў урыўкамі з твораў Купалы «Ён і яна», «На папасе», «На куццю», «Адвечная песня», «Сон на кургане». Надзвычай цікава было даследаваць, як малады паэт фармуеца, калі пачынае «чуць галасы», што з ім адбываецца, як становіцца свядомасць і як нараджаюцца вершы»

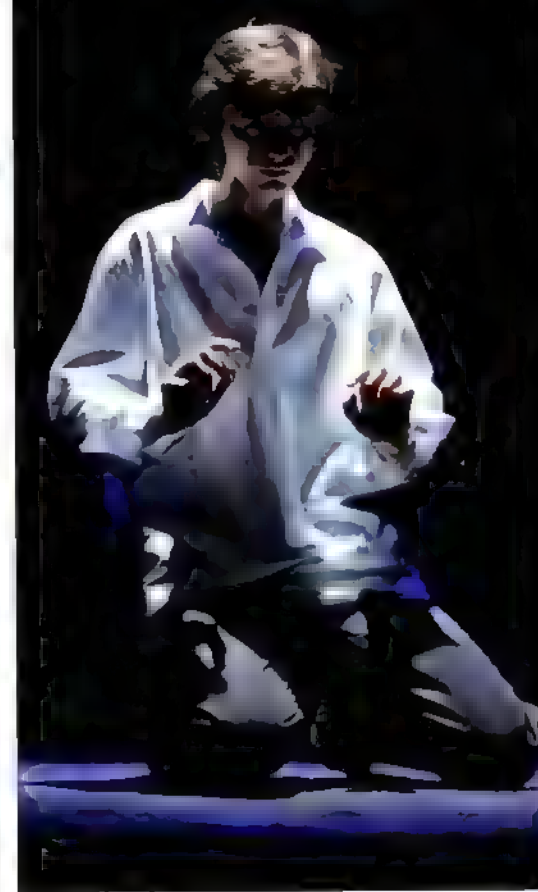
На расхінутай сцэне не існуе патаемных куткоў: глядачам цалкам паказваюць яе вышыню, глыбіню, адкрываюць усе, звычайна схаванае ад старонніх вачэй, жалезнае начынне Асацыятыўна гэта можна звязаць з лёсам самога Купалы. У ягоным жыцці не засталася невядомых, неадследваных старонак. Ператлумачаны і вывучаны амаль што кожны эпізод. Ёсць толькі неразгаданая таямніца смерці. Відавочна, што для аўтара інсцэнізацыі У.Савіцкага менавіта яна і з'яўляецца зыходнай падзеяй спектакля. Але галоўнае ў ім — паэзія, сам факт паэтычнага выбуху. Што дае паэзія душы і розуму, у якіх магнетычных імпульсах нараджаецца — цікавіць пастаноўшчыка найбольш. Чараўніцы, якія гайдаюць калыску Купалы, — гэта ад Караткевіча. Прыём даволі сумнеўны для сучаснага тэатра. Вядома, што выдатны пісьменнік не надта ўпэўнена адчуваў сябе на тэатральным полі. І ўсё ж, думаю, менавіта мера даверу да нацыянальных генияў паўплывала на стылістыку гэтай пастаноўкі.

Дзея адбываецца ў гатэлі «Масква». У апошні дзень жыцця паэта. Дакладней, пасля таго, як ракавая рыса праройдзена. Мас так В.Цімафееў, з якім У.Савіцкі зрабіў лепшыя свае спектаклі, рэзка трансфармуе гатэльны асяродак. Лесвіца, лесвічная пляцоўка, вялізныя люстры ў вышыні, здаецца, загіталіся — ды так і застылі насуперак існуючым зямным законам. Умовы гульні, якія прапануе рэжысёр, таксама незвычайныя. Ён спрабуе ўзнавіць стужку памяці паэта ў апошнія імгненні ягонага жыцця. Уявіць, што прамільгнула перад вачыма за апошнія секунды ракавага палёту. Ці прамільгнула? Пытанне рытарычнае. Сама структура спектакля ўскладнёная і гравасткая. Як цяжар адказнасці, што ўсклаў на сябе пастаноўшчык У.Савіцкі. Як плынь разнастайнай інфармацыі, якую ён спрабуе спалучыць у рэчывы спектакля. Вядома ж, і для сцэны існуюць рэчывы няўздымныя. Але гэтым разам — удзячна-няўздымныя

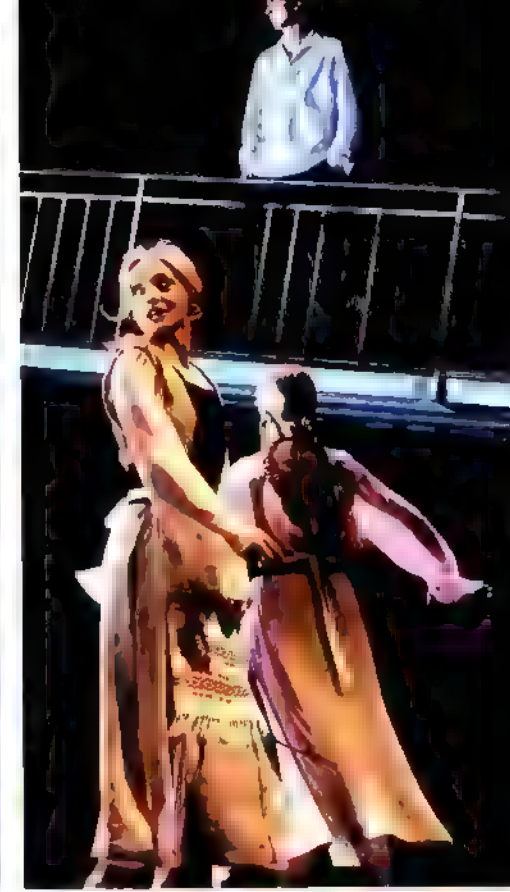
**У.Савіцкі:** «У Караткевіча п'еса пачынаецца з нараджэння паэта. Гэта падзея неардынарная. Неабходна было зрабіць з яе метафару. Мне падалося, што ў нас паэт нараджаецца, калі памірае. Або гіне. Яшчэ за савецкім часам была такая завязанка. Спачатку над паэтам паздзекавацца, давесці



І.Дзянісаў (Чаховіч).



М.Зуй (Янка).



«Сны аб Беларусі». Сцэна са спектакля.

да самагубства, да смерці, забіць, а пасля ставіць помнікі, казаць, які ён быў выдатны... А забіваць можна па-рознаму: прыгожа нават, рамантычна, або з-за вугла, або кілшам гарэлкі. Ды мастак, творца не такі, як усе, не падобны да іншых людзей. Глядзіць на свет адкрытымі вачыма, у яго аголеныя нервы. І ён усё ўспрымае іначэй. Ён трагічны, датклівы, іншым разам смешны... Таму спектакль і пачынаецца з нараджэння-гібелі паэта. Цягам дзеі мы спрабуем давесці глядачам, што пачуццё ўдзячнасці Купалу, Коласу, Багдановічу, Багушэвічу, Караткевічу за тое, што мы атрымалі ад іх у спадчыну. — бязмежнае. І духоўная спадчына Купалы сёння — найперш катэгорыя маральная. Калі мы здатны ганарыцца нацыянальнымі геніямі, з душой у нас усё ў парадку. Вядома ж, гісторыя нацыі не з нас пачынаецца і не намі скончыцца. Таму не трэба забывацца пра аснову асноў, пра фундаментальныя для нацыі і народа рэчы. Класічная музыка, генияльная паэзія, тэатральнае мастацтва, літаратура дапамогуць уратаваць душу ў наш засмечаны пошлай рэстараннай энергетыкай і непатрэбнай мітуснёй час. Неабходна суадносіцца з паэзіяй Купалы».

Спектакль «Сны аб Беларусі» — плоць ад плоці сённяшняга Купалаўскага тэатра. Гэта мяне здзівіла найбольш: метка Валерыя Раеўскага ў доўгіх карагодах русалак выдавочна прысутнічала. Хоць выкананы яны былі па-іншаму. Работа харэографа і кампазітара Ларысы Сімаковіч вылучаецца нетутэйшай экспрэсіўнасцю і асэнсаванасцю. Нічога не робіцца проста дзеля характа. Усе пластычныя праходы акцёраў шчыльна ўплецены ў сюжэт. Яго рухаюць, пачуццёва афарбоўваюць. Некаму, магчыма, падаецца, што русалкі танчаць зашмат. Затое на лепшых з іх — С.Анікей, Г.Хітрык, С.Зелянкоўскую, Я.Русакевіч — можна глядзець не адрываючыся. Усе акцёрскія работы спакойна вывераныя. Адкрытасцю і чысцінёй запамінаецца вобраз маладога Купалы ў выкананні Міхаіла Зуя. Засяроджанасцю і ўраўнаважанасцю вылучаецца Купала сталы, увасоблены Аляксандрам Падабедам. Асабліва, няўрымсліва і экспрэсіўна Марыся ў Ганны Хітрык. Мудрая і вытрыманая Маці ў Зой Белавосцік. Зместавы пласт «Сноў аб

Беларусі» — насычаны і разнастайны. Часам здаецца, што магучую інфармацыйную плынь гэтага спектакля цяжка адразу ўспрыняць. Але далучыцца да яе абавязкова трэба, каб нешта вельмі важнае для сябе яшчэ раз усвядоміць.

**У.Савіцкі:** «У спектаклі занята каля сарака выканаўцаў. Выбудаваць трайнае паралельнае дзеянне было вельмі складана, але неабходна, каб перадаць не сюжэт, а плынь свядомасці паэта, праз якую праходзяць усе персанажы. Суцэны, канфлікты, перытеты... Душэўнае напружанне героя, якое то ўзмацняецца, то знікае... Нараджаюцца вершы. Даўно няма паэта, а цяпер і гатэля, дзе адбыліся трагічныя падзеі, не існуе. Засталіся толькі сны. Наш спектакль — нібы апошні сон Купалы, ноч, цягам якой прамільгнула ўсе ягонае жыццё. Я вельмі ўдзячны акцёрам за іх самаадданасць. Міхаіл Зуй, які імкнецца на працягу дзеяння сыграць любоў, трагедыю, камедыю, здатны быць і прывабным і непрыгожым амаль адначасова. Самаахвярна, з гранічным паглыбленнем у матэрыял існуе на сцэне Аляксандр Падабед. Разам мы спрабуем зірнуць на Купалу крыху інакш, трошкі іншымі вачыма, бо за ягонай асобай, за вобразам замацавалася пэўнае псеўданароднае клішэ. Часам здаецца, нібыта ягоная творчасць пачыналася і скончылася «Паўлінкай». А міма вялікага пласта пірыкі, філасофскіх вершаў многія праходзяць, не заўважаючы. Данесці хоць частку іх да глядачоў, згадаць пра жыццё паэта, пра яго маці, пра бацьку, пра дзіцячыя гады было надзвычай цікава. Нямногія ведаюць, што з маці, ролю якой з такой годнасцю, трапятліва выконвае Зоя Белавосцік, у яго былі кранальныя адносіны і амаль містычная сувязь. Яна перажыла сына толькі на адзін дзень. Цяжка хворая, апрытомнелая ў гадзіну ягонай смерці і сказала: «Ну, майго Яначкі больш няма...» І з каханай у Купалы не ўсё добра атрымлівалася, але ж ён не стаў ненавісніком жанчын і так хараша, прыгожа пісаў пра іх. Усе разам гэта і многае іншае складае змест нашага спектакля. Мы звяртаемся да глядачоў, спрабуючы аднавіць сувязь часін, выразна ўсведамляючы, што любоў і дарванне — галоўныя каштоўнасці, якія прысутнічаюць у ягонай творчасці».

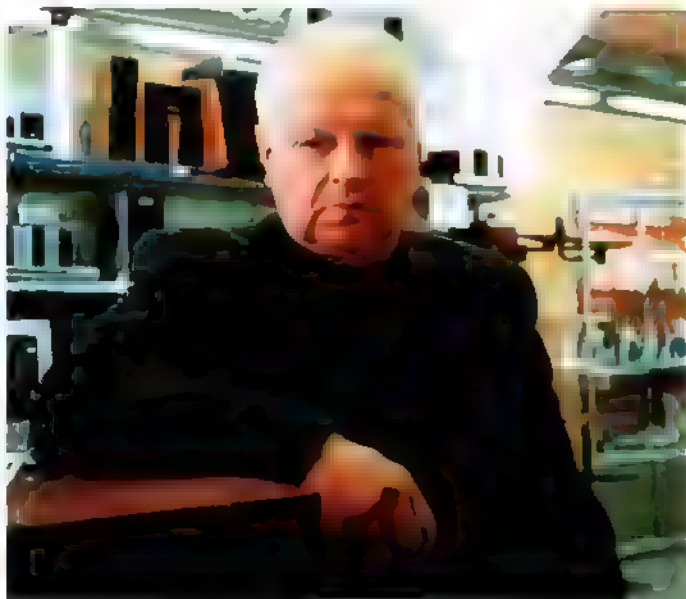


# ПРАЎДА І ТОЛЬКІ ПРАЎДА

КІНАПУБЛІЦЫСТЫКА АНАТОЛЯ АЛАЯ

НАТАЛЛЯ СЦЯЖКО

Шлях у кіно быў пазтапны, няпросты. Аднойчы, калі Алай вучыўся класе ў шостым, у іх Астрашыцка-Гарадоцкую школу, што пад Мінскам, прыехалі з кінастудыі здымаць хронікальна-дакументальны сюжэт. Анатоля пасадзілі на дрэва — ён спілоўваў галінкі. Потым здымалі ў класе — прынеслі вялікія асвятляльныя прыборы, расцягнулі кабелі. Усё гэта неймаверна ўразіла Анатоля. Ён захварэў на кіно. Пасля, калі яны з маці пераехалі да дзёда ў Мінск, хлопчук штодня прыязджаў да Чырвонага касцёла, дзе месцілася тады Мінская студыя навукова-папулярных і хронікальна-дакументальных фільмаў, з нейтаймоўным жаданнем хоць у шчылінку пабачыць, як робіцца кіно. Выпадкова пазнаёміўся з тэхработнікамі, яго ўзялі на працу ў асвятляльную брыгаду. Так у 1961 годзе Аляксандр Алай трапіў на кінастудыю.



Потым працаваў асістэнтам аператара, скончыў факультэт журналістыкі БДУ, доўгі час быў аператарам. А калі зразумеў, што за кінакамерай яму цесна, асвоіў прафесію рэжысёра. Прышоў у рэжысуру са сваёй галоўнай тэмай — тэмай Вялікай Айчыннай. Выбар невыпадковы і натуральны. Ягонае пакаленне — дзеці вайны. Шрамы яе засталіся не толькі ў сэрцы. Дзесяцігадовыя хлопчкі знаходзілі вакол паваяннага Астрашыцкага Гарадка зброю, неразарваныя міны, разбіралі снарады, даставалі порах. Аднойчы снарад узарваўся — лепшы сябар Сяргей загінуў, скрываўленага Анатоля паспелі данесці да бальніцы, дзе ўрачом працавала ягоная маці.

Анатоль Іванавіч не памятае бацькі, які быў ваенурачом у 10-й арміі і згінуў без вестак пасля жорсткіх баёў на Беластоцкім выступе. Сын жадаў знайсці хаця б магілу. Так нарадзілася

ідэя фільма «Яго закапалі ў шар зямны», прысвечанага бацьку. Падчас працы над стужкай Алай так і не знайшоў бацькавай магілы, але пазнаёміўся з унікальнымі людзьмі — удзельнікамі і сведкамі Вялікай Айчыннай.

Адукацыя журналіста дапамагла вызначыцца з метадамі працы — гэта пошук, даследаванне, якія рэжысёр вядзе грунтоўна, карэктна, з веданнем справы. У аснове стужак, як правіла, ляжыць малавядомы факт гісторыі, а стымулам для працы можа паслужыць маленькая газетная нататка або інфармацыя, пачутая па радыё ці ад цікавага суразмоўцы. Аляксандр Іванавіч пачынае нястомную працу ў архівах, сховішчах, адшуквае сведкаў, кансультуецца з прафесіяналамі. Ягоныя фільмы заснаваны толькі на карпатліва правяраных фактах. Рэжысёр ніколі не дае ацэнкі тым падзеям, пра якія апавядае ў творах, але ягоная пазіцыя вельмі выразна прасочваецца ў кампазіцыі стужкі, і ў яе мантажы, і ў сэнсавых акцэнтах.

Дакументальны фільм «Чырвоны д'ябал» распавядае пра лётчыка Івана Федарава, які, нягледзячы на дзёрзкія падзвігі, доўга заставаўся для нас невядомым. У 1939-м іспанцы ахрысцілі героя «чырвоным д'яблом». Потым, напярэдадні Вялікай Айчыннай, Федараў у складзе савецкай дэлегацыі наведвае Германію, дапамагае выпрабаванню фашысцкіх самалётаў, за што атрымлівае з рук Гітлера нямецкі крыж, які... прыбывае да абцаса свайго бота. Змагаючыся з фашыстамі, ён з поспехам выконвае самыя складаныя заданні, адное беспабачна і адважна. Пасля вайны выпрабаввае новыя баявыя самалёты і іх зброю ў КБ Лавачкіна. Івану Яўграфавічу сёння за 90, але ў яго выдатная памяць, жывыя, разумныя вочы, ён распавядае вобразна, эмацыйна, як лётчык, распавядае рукамі. Гэта фільм-партрэт пра чалавека з унікальным лёсам. Тонка, далікатна і без пафасу вылісвае Алай вобраз свайго героя...

Фільм «За два крокі ад гільяціны» прысвечаны разведчыкам. Выразная, лаканічная, па-журналісцку вывераная ў дэталіх стужка з абавязковымі для твораў рэжысёра інтрыгай і непрадказальным фіналам. На гэты раз Алай паведамляе пра адну з таямніц Галоўнага разведупраўлення — агента пад псеўданімам АВС. Гэта Курт Велькіш — нямецкі антыфашыст, які супрацоўнічаў з савецкай контрразведкай у Румыніі. Ад яго паступіла больш за сто каштоўных паведамленняў. У 1942 м сувязь з Куртам была перарвана, бо ім зацікавілася гестапа. У 1944 годзе, калі ў Румынію ўваходзіць савецкія войскі, Курт Велькіш разам з жонкай Маргарытай зноў супрацоўнічае з Масквой. Пазней Велькішы зняверыліся ў савецкім рэжыме, бо іх — носьбітаў сакрэтнай інфармацыі — выслалі ў Краснаярскі край... У архіве КДБ Беларусі захоўваецца справа № 1603, якая сведчыць, што АВС з Бухарэста і Курт Велькіш — адна асоба. Толькі ў 2003 годзе Курт (ён памёр у 1958-м) быў рэабілітаваны Сын разведчыка Томас, які жыве ў Германіі, прызнаўся Алаю па тэлефоне, што не ведаў аб працы бацькі на Сталіна, таму і не пажадаў здымацца ў фільме.

Творчае крэда кінапубліцыста Алая — насуперак усяму дайсці да ісціны. Гэта тытанічная праца — расшукаць, прааналізаваць і пераправярыць вялізны аб'ём інфармацыі, перш чым выдаць глядачу кінематаграфічнае рэзюме. Кіно Анатоля Алая аўтарскае. За фільмамі-даследаваннямі, фільмамі-роздумамі — трывалая грамадзянская і творчая пазіцыя. Зрэшты,



Кіназдымачная група беларускіх дакументалістаў побач з ЧАЭС. Другі злева — А.Алай. 1986.

Алай напачатку працы не заўжды дакладна ведае, што атрымаецца «на выхадзе» кінапрацэсу. У час працы іншым разам здабываецца найбагацейшы фактурны матэрыял, што аздабляе, робіць пераканаўчым кожны твор рэжысёра.

Так было і са стужкай «Жаўнеры Італіі» — пра каханне беларускай дзяўчыны Ады Наркевіч і італьянца Анджэла Кавацца ў акупаваным Мінску. Геранія амаль 60 гадоў нічога не ведала пра лёс каханага. Толькі дзякуючы рэжысёрскай нейтай моўнасці Алая яна трапіла ў Італію і знайшла следы Кавацца. На жаль, ён памёр у 1970-я гады, але пакінуў пасля сябе сына. З ім Наркевіч і сустрэлася. За няпростай гісторыяй кахання Анатоля Алай убачыў не толькі лёс цэлага пакалення, але і раскрыў малавядомы факт гісторыі — знаходжанне італьянскіх ваеннапалонных у Мінску напрыканцы вайны. Яшчэ адна паралель фільма, што вельмі дакладна прачытваецца, — асяродак, у якім доўжыліся лёсы Наркевіч і Кавацца пасля развітання (простая кватэра гераніі ў Беларусі і прыгожы вялікі дом яе былога каханага ў Італіі). У фільме некалькі ідэйных пластоў, ён шматгранны,



Кадр з фільма А.Алая «Сустрэча на Эльбе». 2005.

**ТВОРЧАЕ КРЭДА КІНАПУБЛІЦЫСТА АЛАЯ — НАСУПЕРАК УСЯМУ ДАЙСЦІ ДА ІСЦІНЫ. ГЭТА ТЫТАНІЧНАЯ ПРАЦА — РАСШУКАЦЬ, ПРААНАЛІЗАВАЦЬ І ПЕРАПРАВЕРЫЦЬ ВЯЛІЗНЫ АБ'ЁМ ІНФАРМАЦЫІ, ПЕРШ ЧЫМ ВЫДАЦЬ ГЛЕДАЧУ КІНЕМАТАГРАФІЧНАЕ РЭЗЮМЕ.**

апошняя стужка майстра — поўнаметражны дакументальны фільм «Уладзімір Бядуля». У сталічным Доме кіно прайшла яго прэзентацыя, на якой прысутнічаў герой карціны — былы старшыня калгаса «Савецкая Беларусь» Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці, двойчы Герой Сацыялістычнай Працы Уладзімір Лявонцьевіч Бядуля. Ён 50 гадоў кіраваў калгасам, шмат чаго зразумеў і стварыў у жыцці, але самым галоўным лічыць клопат аб простым чалавеку. Фільм мае нечаканы паварот. Адрэз паўнаметражнага фільма — пажадання поспехаў у працы і доўгага жыцця — яго здымаюць з пасады. Людзі не разумеюць, чаму. Крыўдна і Уладзіміру Лявонцьевічу. Ён усведамляе, што ўзрост не той, але ўсё можна было б зрабіць па-людску, напрыклад, прапанаваць ветэрану званне «ганаровага старшыні»... У фільме ідзе размова пра чалавечую годнасць, адказнасць, дабрыню. У чарговы раз жыццё прадывала ўмовы рэжысёру. Думаў зрабіць творчы партрэт знакамітага суайчынніка, але стаў сведкам чалавечай драмы. Алай дае магчымасць людзям выказацца. Не расстаўляе акцэнт, а прапаноўвае глядачу зрабіць высновы самастойна.

Фільм атрымаўся нечакана палемічным, дзёрзкім. Ён добра выбудаваны рытмічна, у ім прысутнічае лёгкая іронія, уласцівая герою.

Сёння Анатоля Іванавіча працуе над новым праектам: «Шлях Сатурна» — пра контрразведчыка Аляксандра Іванавіча Казлова. Думае стварыць фільм пра эпоху Пандэляймона Кандратавіча Панамарэнкі, які быў першым сакратаром ЦК КПБ у 1938–1948 гадах.

а таму і глыбокі. Рэжысёра цікавіць кожны нюанс, для яго не існуе дробязей, у тым ліку і ў матывацыі ўчынкаў ягоных герояў. Увогуле Аляксандр Алай лічыць, што герояў будучых фільмаў трэба палюбіць, бо толькі тады чалавек раскрываецца перад камерай, калі не адчувае фальшу ў зносінах. Толькі тады дакладна выбудоўваецца кампазіцыя гвора, арганічна вылучаецца ягоная дамінанта...

Да 20-годдзя катастрофы на ЧАЭС Аляксандр Іванавіч зрабіў на студыі «Летапіс» поўнаметражны відэафільм «Чарнобыльскі крыж». Алай, калі працаваў аператарам, адным з першых здымаў у 1986-м наступствы бяды. Амаль усе сябры, з якімі тады працаваў, памерлі. Пра Чарнобыль знята мноства стужак і ў нас, і за мяжой. Аднай расказваюць пра жудасць сусветнай трагедыі, другія рапартуюць, што ўсё добра і жыццё наладжваецца. Аляксандр Алай пайшоў іншым шляхам. Адкінуў убок эмоцыі і даў слова навукоўцам і спецыялістам. Галоўная трагедыя была ў тым, што людзі не ведалі праўды. Кіраўніцтва СССР выганяла людзей на першамайскую дэманстрацыю. Хлусня сталася не менш небяспечнай за радыяцыю. Але бяды адбылася, большая частка радыеактыўных ападкаў атруціла менавіта Беларусь. Нам з гэтай бядой жыць, і трэба не стагнаць і плакаць, а шукаць выйсце...

Бескампрамісны Анатоля Алай робіць гэтакія ж фільмы, якія прымушаюць думаць і прывабліваюць шчырасцю і праўдай. Яркім таму доказам з'яўляецца



# ГАРМОНІЯ ПРАЗ ДЫСАНАНС

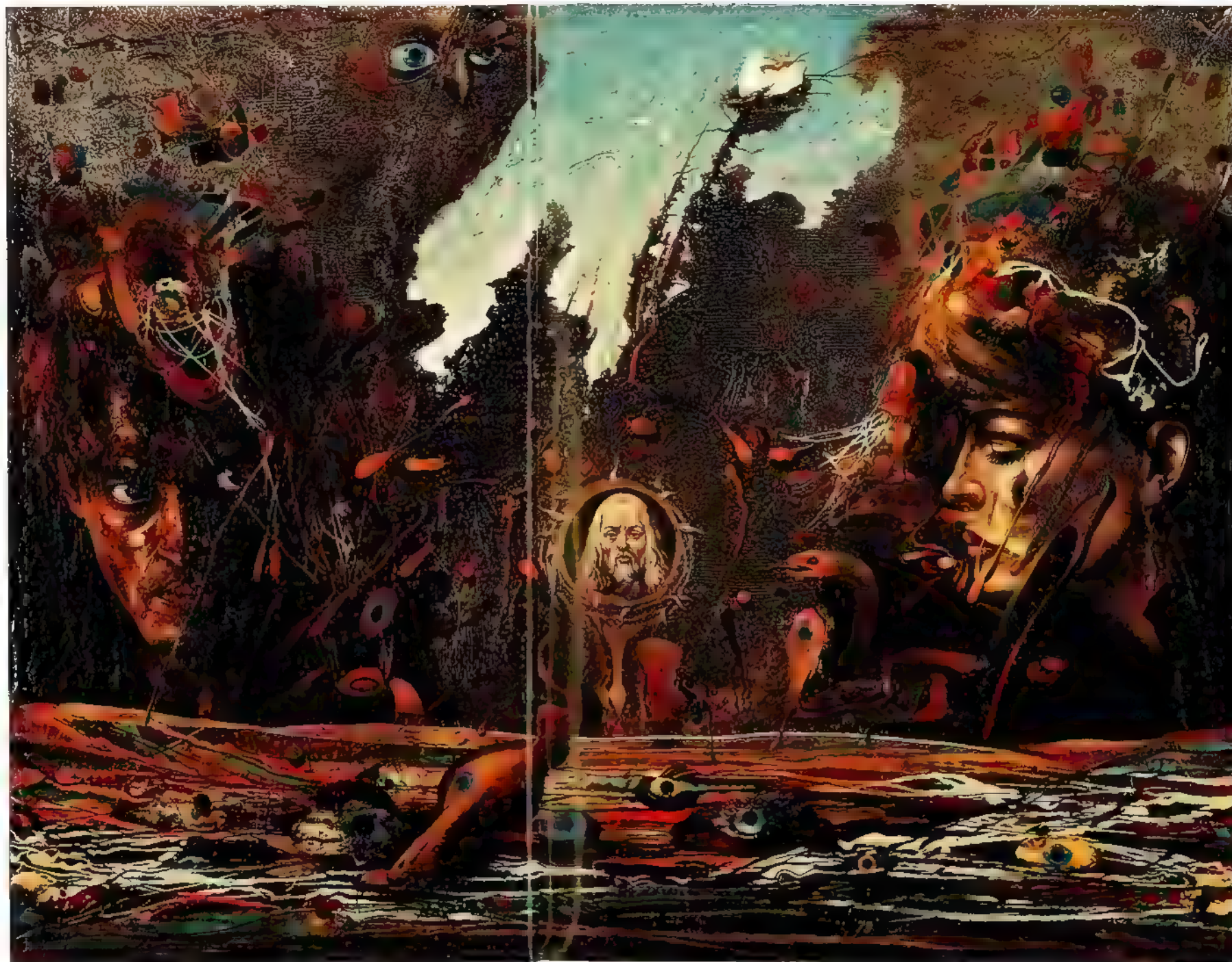
НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

У невялікай майстерні Георгія Скрыпнічанкі ўражаюць стосы палотнаў на паліцах і ў спецыяльна прыстасаваных для іх захоўвання скрынях. «Тыдзень маглі б тут сядзець, дзень і ноч разглядаючы мае працы», — гаворыць мастак. Веру, што так яно і ёсць. Нямногім выпадае шчасце грунтоўна пазнаёміцца з творчасцю майстра. Нават яго бліжэйшыя сябры не заўжды маюць уяўленне, колькі ім напрацавана з вучэнства да сённяшняга дня.

Г.Скрыпнічэнка не з тых твораў, якія любяць быць навідавоку, штогод прэзентаваць сябе на выставах. Апошняя значная персанальная экспазіцыя мастака адбылася амаль дзесяць гадоў таму. Безумоўна, ён удзельнічаў у справаздачах Беларускай акадэміі выяўленчага мастацтва, у выставах Беларускага саюза мастакоў, сябрам якога з'яўляецца. Неаднаразова прэзентаваў невялікія, лакальныя тэматыкі экспазіцыі, напрыклад, у мастацкім цэнтры «Жылбел», у галерэі салона-магазіна «Мастацтва», рыхтуе экспазіцыю, прысвечаную юбілею Мінска, у малой зале Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, дзе прадставіць свае шматлікія замалёўкі старых вулачак і будынкаў сталіцы. Гэтыя работы, дарэчы, зусім не настальгічнае назапашванне ўспамінаў: проста цягавіты ў творчасці мастак вельмі добрасумленна год за годам занатоўваў тое, што бачыў навокал. Эцюды сталі своеасаблівай школай майстэрства, ён рабіў іх дзесяткамі, а пасля клаў у паліцы — як чарговы этап мастакоўскай працы. Вобразы і відарысы былі падсумаваны пазней у яго ґрунтоўных і знакавых жывапісных палотнах.

На сценах майстерні вісять і професійна написання, реалістичні краєвиди. Як же сапрадні мастак абыдзеца без іх, асабліва выгляджаючы штогод летам на вёску? Але не ў гэтым жанры адылося сапраднае «нарадженне» майстра. Г.Скрыпнічка меў свой адметны погляд на рэчаіснасць яшчэ ў гады вучобы ў мастацкай вучэльні. У майстерні мастака захаваліся некаторыя работы таго часу. Яны яшчэ даволі простыя па кампазіцыйнай будове, але нават у звычайных пастановачных нацюрмортах адчуваецца імкненне да абагульнення форм, іх адасаблення ад навакольнага асяроддзя. Што ж да жыццёвісных работ вольнага характару, дык там адрыў ад рэальнасці быцця яшчэ большы: малады мастак дэфармуе прапорцыі пад уплывам кубістычных ідэй Пікаса, змяняе вугал агляду, пазбягае дэталізацыі. Часта вары адзін толькі маленькі чалавечак, які згубіўся сярод шматпавярховых дамоў: ён зграае, знікае на іх фоне...

У работах І.Скrypнічэнкі ёсць штосцi, што адпачатку абязбройвае ахвотнікаў пакрытыкаваць мастака. Гэта — іронія. Правельмі сур'ёзныя рэчы мастак ўмее разважаць нібы з ўсмяшкай.



Кола жыщя. Алей. 1979.

Ён дае простаму сюжэту мудрагелістую назву, сумяшчае на прасторы палатна ці аркуша несумяшчальныя ў жыцці рэчы, але сэнс пакідае на паверхні — для ўважлівага гледача.

Ёсць у мастака невялікая карціна, якая мае назву «Ружовы ўсход, пахаванне Еўропы». І бык, і жанчына на яго спіне, і неба над імі — знаёмы ўсім сюжэт, але ў інтэрпрэтацыі Г.Скрыпнічэнкі. Бык на яго карціне мае на галаве чорна-белую чалму. Прадбачанне? Хутэй завагі твораў над тым трывожным фактам, што ў сённяшняй Еўропе ўсё большае колькасць мусульман, якія спавядаюць, незаўважна моцць змяніць не толькі дэмаграфічную сітуацыю, але і светапогляд насельнікаў гэтай часткі свету. Але Г.Скрыпнічэнка не быў бы сабой, калі б не падкінуў глядзчу нейкі іранічны штрых. Ён ёсць: сам мастак выглядае з-за тулава быка і ўсміхаецца асобе жаночага полу. Ідзе гульня сэнсавымі вызначэннямі: бык у чалме заігравае з Еўропай, а аўтар заляцаецца да жанчыны, якая раптоўна аказваецца каровай, таксама апранутай у чалму...



Жаданне. Змешчаная тэхніка. 1970.



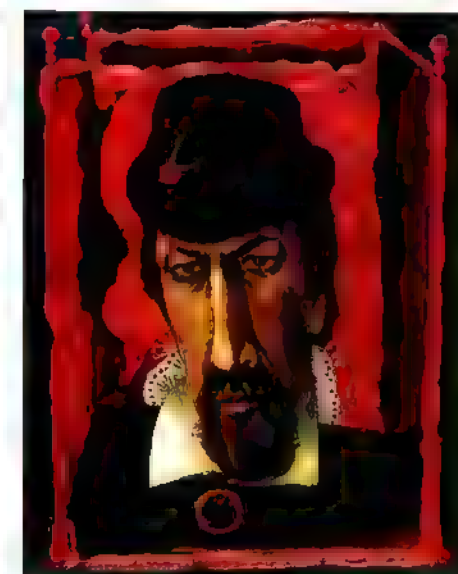
Падзенне Ікара. Змешаная тэхніка. 1965–1969.



Апошнія гульні. Алей. 1991-1996.

Георгій  
Скрипнічєнка:  
**«У ТВОРЧАСЦІ  
НІКОГА  
НЕ ПАДМАНЕШ»**

Первая мас-дз цячэня ўсі амны адрыс-  
ты» надкладныя шоу 1944 год (бацька  
ваўвау, а мама я, трохгадовы хлопчук жыў на  
Украіне (у Роўне) з родзічам. Жыў цяжкавата  
у звычайнай хатэ, печка для гатавання і талпа  
проста на двары бацька, ён быў старым і  
знейшоў нас толькі ў 1947 г., калі ўжо а ліб-  
рычусі разам (з сваёй Валасковіч казакі),  
Слуцк. Памятаю, як упэўнена калі-мэ ехаў  
на цягку ў Слуцк, мама куліла мне і пакладку  
Памятаю тагачасны Слуцк, дзе мы жылі ў гарах  
у невялікім пакоічку перагароджаным пер-  
ка і лямі чысцельніцы



Аўтапартрэт. Алей. 1970

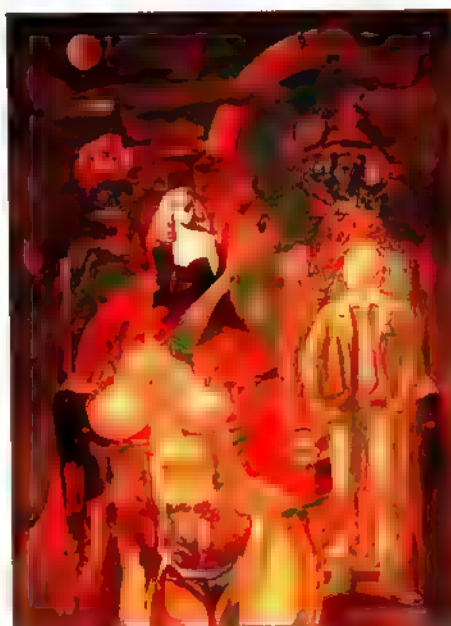


[illegible]

Меланхолия. Калярова аўталітаграфія. 1971.

[illegible]

Ахвяра. Алей. 1996.



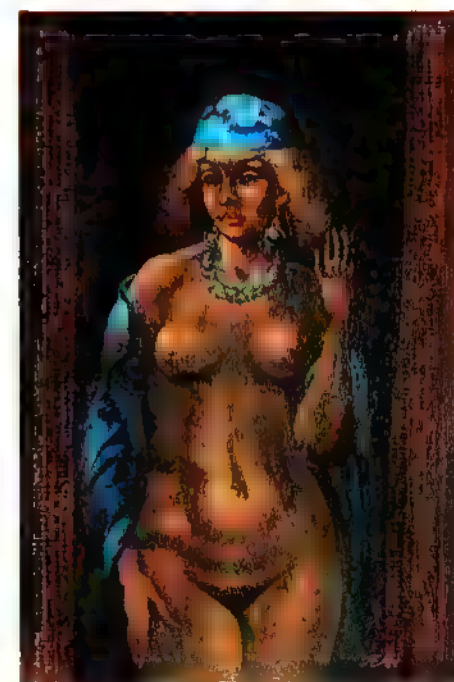
**Восень патрыярха.**  
**Алей. 1991.**



Суайчыннік.  
Змешаная тэхніка. 1975.



Сямейныя хронікі. Алей, 1968-1996.

[illegible][illegible]

Натхненне.  
Змешаная тэхніка. 1977.







# КВЕТКА ПАПАРАЦІ

БАРЫС КРЭПАК

РАСКАЗАЦЬ ПРА МНУЛАЕ — У ІМЯ БУДУЧЫНІ  
ТАК КАЛІСЬЦІ АДКАЗАЎ АНАТОЛЬ АНІКЕЙЧЫК НА МАЁ  
ПЫТАННЕ, ШТО ЁН ЛІЧЫЦЬ ГАЛОУНЬ М У СВАЁЙ ТВОРЧАСЦІ  
ПАЧУЛІЦЕ ЧАСУ САПРАЎДЫ БЫЛО НАИБОЛЬШ ХАРАКТЭРНАЙ  
РЫСАЙ ТВОРАУ МАСТАКА, ТАМУ ШТО ЯГО СКУЛЬПТУРЫ,  
НЕЗАЛЕЖНА АД ТАГО, ПРА МНУЛАЕ ЦІ СУЧАСНАЕ ЯНЫ  
РАСПАВЯДАЮЦЬ, — ГЭТА ПЕРШ ЗА ўСЁ РОЗДУМ ПРА ЛЁС  
НАРОДА І ПРА СЯБЕ, ПРА БУДУЧЫНЮ, ЯКАЯ ЗАЎСЁДЫ  
ЎЯЎЛЯЛАСЯ ЯМУ СВЕТАЙ.

Анатоль Аляксандравіч — мастак вялікіх пачуццяў. Ні дробязнасці, ні адчування марнасці жыцця ніколі не было ў яго работах. У развагах пра яго творчасць і лёс неаднойчы ўжываліся словы «самы», «упершыню», «першы». У 27 гадоў ён стаў самым маладым педагогам на кафедры скульптуры БДТМІ, а праз тры гады — членам Саюза мастакоў СССР; у 35 — адным з першых на Беларусі атрымаў прэмію камсамола, у 41 год — Дзяржаўную прэмію рэспублікі. Яму не споўнілася і сарака, калі ён стаў самым маладым народным мастаком БССР, прычым абмінуўшы абавязковую прамежковую ступень заслужанага дзеяча мастацтваў — выпадак у практыцы надання ганаровых званняў унікальны.

Вобразы, створаныя А.Анікейчыкам на працягу больш чым 30-гадовай дзейнасці, увабралі ў сябе грамадскія і эстэтычныя адзнакі нашага складанага, супярэчлівага, а калі і драматычнага часу, засведчылі грамадзянскую пазіцыю скульптара. У лепшых творах мастака нязменна спалучаюцца глыбіня задумы, гераічны пачатак, рамантычны пафас, дынаміка жыцця.

Разам з тым творчы даробак пакалення, да якога належаў А.Анікейчык, цягам перабудовачных і постперабудовачных гадоў шмат у чым быў перагледжаны — прычым нярэдка гэта рабілася ў напале страсцей. Створаныя гэтымі мастакамі партрэты правадыроў пралетарыяту, буйных дзяржаўных дзеячаў розных краін і народаў, вобразы, звязаныя з рэвалюцыяй і грамадзянскай вайной, сталі ўспрымацца без піетэту. Больш за тое, разам з развінчаннем былых ідэалаў, у якія мы шчыра верылі, мы чамусьці адракаемся і ад творцаў, якія ўвасаблялі іх у кнігах, фільмах, спектаклях,

у камені, бронзе, на палатне і ў музыцы. Забываемся пра тое, што сапраўдны мастак шчыра датыкаецца да любой тэматыкі. Інакш плён яго працы не будзе творам мастацтва, а застанецца ў рангу так званай кан'юнктуры.

Некаторыя творы А.Анікейчыка сёння таксама ўспрымаюцца неадназначна, асабліва калі гаворка ідзе аб яго «Ленініне», аб вобразах Ф.Дзяржынскага, Ф.Кастра, Чэ Гевары, бо палітычныя ацэнкі гэтых дзеячаў сёння вельмі супярэчлівыя.

Аднак сам скульптар лічыў, што галоўнае прызначэнне мастака — распавесці людзям аб мінулым у імя будучыні. Дзякуючы свайму асабліваму пазытыўнаму вымярэнню працы А.Анікейчыка ўзвышаюцца і над эпохай так званага «застоя», і над «сацрэалізмам», і над разбуральным «неаавангардам» сённяшняга часу.

Ён пакінуў у спадчыну свае выдатныя творы. Усім нам — тым, хто прыходзіць да мемарыяла «Прарыў» на Ушацкай, хто ў Купалаўскім скверы раптам запавольвае крок ля помніка песняру, быццам убачыўшы яго ўпершыню, ці ў Араў-парку каля Нью-Йорка спыняецца ля бронзавага бюста беларускага паэта, што сумуе аб далёкай радзіме... Згадаю яшчэ помнікі Мікалаю Гастэлу і яго экіпажу пад Радашковічамі, Янку Купалу ў Ляўках і на Ваенных могілках у Мінску, мемарыяльныя знакі ў гонар герояў-падпольшчыкаў у беларускай сталіцы...

Памятаецца трагічны помнік у Шунеўцы, што непадалёк ад дарогі з Бягомля на Вільню? Узняўшы да неба сіснутыя кулакі, у немым крыку застыла пяціметровая фігура босай жанчыны, мадонны Вялікай Айчыннай. Майскай раніцай 43-га не стала тут ні сля, ні яго жыхароў.

Фашысты жывымі спалілі старых і жанчын, а дзіцяці пакідалі ў калодзеж. Пасля вайны вёска не паўстала з попелу — не было каму адбудоўваць.

Яе «адрадзеіў» А.Анікейчык разам з сябрамі-архітэктарамі. І сёння, праз шмат гадоў пасля сыходу аўтара, як і раней, над самотнай Шунеўкай, над абпаленай зямлёю, каржакаватымі яблынямі — то вецер, то дождж, то снег, то чысты блакіт нябёсаў. І — званы...

А вобразы Аляксандра Пушкіна, Максіма Багдановіча, Анны Ахматавай, Уладзіміра Маякоўскага, Пятра Чайкоўскага, Людвіга ван Бетховена, Васіля Шукшына, Пятра Машэрава, Міхася Лынькова? Хіба гэта не праява невычэрпнага творчага духу аўтара, не вынік яго глыбокага роздуму аб прыродзе таленту, якім у высокай ступені быў надзелены і ён сам?

А.Анікейчык да канца быў адданы сваёй праўдзе, востра адчуваў яе і аберагаў са страсцю, нават апантанасцю. Хоць, здаралася, яго спасцігалі і горкія расчараванні, і няўдачы, і незадаволенасць сваімі творамі, а часам і проста душэўны неспакой ці ўнутраны канфлікт

з уласным сэрцам... Тады ён зачыняўся ў сваёй майстэрні і працаваў, працаваў. І святло ў яго акне гарэла да позняй ночы...

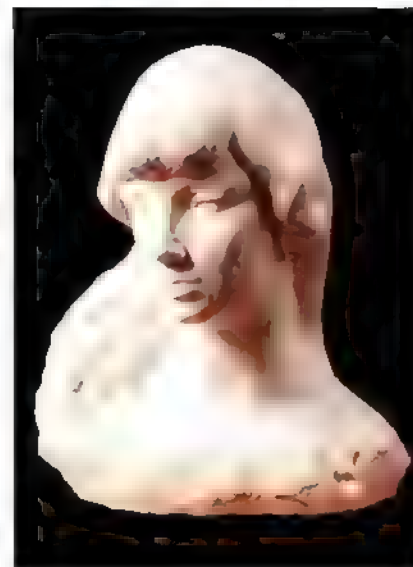
Я ведаю, што кажу. Таму што шмат гадоў, пачынаючы з 1966-га, ён быў маім добрым сябрам і, дзякуй Богу, яшчэ пры яго жыцці я паспеў выдаць манаграфію пра творчасць А.Анікейчыка.

Мне неаднойчы даводзілася разам з Анатолем Аляксандравічам выступаць у розных гарадах і перад рознымі аўдыторыямі па пытаннях мастацтва. Бачыў, з якім захапленнем успрымалі каларытнага Анікейчыка слухачы, калі ён распавядаў пра свой новы мемарыял, пра творчыя паездкі на Кубу, у ЗША, Румынію, Францыю, Партугалію ці Аўстрыю. Шмат разоў мы ездзілі па службовых справах у Маскву (ён быў членам Рэвізійнай камісіі Саюза мастакоў СССР, я — членам Усесаюзнай камісіі па крытыцы, мастацтвазнаўстве і друку) і заўсёды жылі ў адным нумары гатэля: нам было аб чым пагутарыць...

Мы разам працавалі ў Саюзе мастакоў БССР, дзе ён кіраваў Камісіяй па прапагандзе, а я быў яго намеснікам; для яго грамадская праца была таксама творчасцю. Бываў у яго дома і ў майстэрнях, спачатку на вуліцы Гая, потым — на Сурганава, 44. Наша апошняя сустрэча адбылася вечарам 2 лютага 1989 года. А раніцай 3-га яго не стала... Такі востры сумны лёс...

Жыццё Анатоля Аляксандравіча абарвалася гэтак раптоўна, што трагічна-незваротная завершанасць яго біяграфіі нейкі час не ўсведамлялася сучаснікамі. А ў майстэрні засталася мноства няскончаных праектаў помнікаў (у тым ліку К.Каліноўскаму для Гродна і ахвярам рэпрэсій у Курапатах), выставачных партрэтаў, кампазіцый... І яго бліскучая скульптурная Пушкініна была яшчэ ў самым разгары...

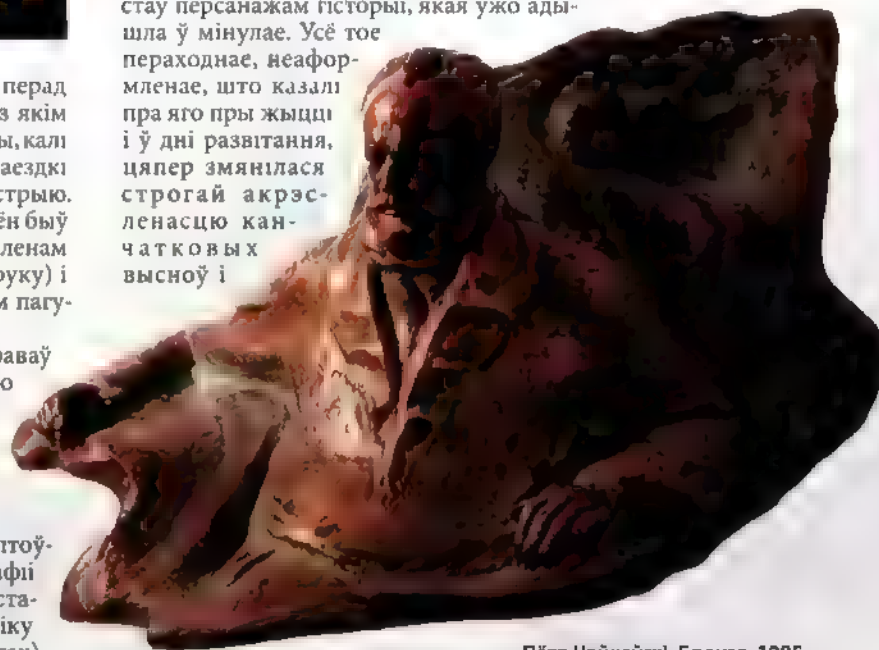
Смерць Анікейчыка ўзрушыла ўсіх, хто яго ведаў. А ведалі яго многія, і не толькі на Беларусі. Былі, праўда, скептыкі, якія лічылі, што ўзнік гіпноз абставінаў, звязаны з заўчаснай смер-



Мінчанка.  
Мармур. 1960-я.

цю мастака, і што гэты гіпноз нарадзіў эффект, які, маўляў, хутка развеецца. Думаю, што па віне гэтых скептыкаў творчая майстэрня скульптара так і не была рэарганізавана ў мемарыяльны музей-майстэрню са статусам філіяла Дзяржаўнага мастацкага музея Беларусі. Не ўсталявана і мемарыяльная дошка на будынку Беларускай акадэміі мастацтваў, не заснавана штогадовая прэмія імя мастака на скульптурным аддзяленні Акадэміі за лепшую дыпломную работу года, не створана дакументальная кінастужка аб яго жыцці і творчасці. Не выйшаў заплаваны ілюстраваны альбом пра А.Анікейчыка, што быў мною ўжо амаль падрыхтаваны да друку ў выдавецтве «Беларусь»: перашкодзіў распад СССР...

11 ліпеня 2007 г. Анатоль Аляксандравіч мог бы адсвяткаваць сваё 75-годдзе, але — не дажыў да юбілею 18 гадоў. Ён стаў персанажам гісторыі, якая ўжо адышла ў мінулае. Усё тое пераходнае, неаформленае, што казалі пра яго пры жыцці і ў дні развітання, цяпер змянілася строгай акрэсленасцю канчатковых высноў і



Пётр Чайкоўскі. Бронза. 1985.

формул. Ды надзея на тое, што памяць пра мастака і грамадзяніна ўсё ж будзе з годнасцю ўвекавечана, яшчэ застаецца.

Спадчына яго і зараз дае магчымасць чэрпаць сродкі мастацкай выразнасці для новых твораў грамадска-значнага зместу. Тыя праблемы, якія хвалявалі А.Анікейчыка, і сёння не страцілі сваёй актуальнасці. Гэта перш за ўсё пытанні прафесіяналізму, майстэрства — не ў яго застылым кананізаваным акадэмічным разуменні, а ў жывым выглядзе. Гэта вельмі важна для нашых дзён, калі ў вялікае мастацтва нястрымна хлынулі паўпрафесіяналы і дылетанты.

Лепшыя творы А.Анікейчыка даюць магчымасць казаць аб гармоніі і пластыцы, рытме і музыкальнасці, класічнай кампазіцыйнай яснасці і артыстызме. Узнёслы вобразны лад, пазытыўнасць і рамантызм, што былі ўласцівыя яму, застаюцца нязменна прыцягальнымі і сёння. І, урэшце, А.Анікейчык — з тых мастакоў, чыя творчасць зноў і зноў прыводзіць нас да адной з важных і не вырашаных праблем — аб узаемаўплыве станковага і манументальнага мастацтваў.

У часы роздуму і ўспамінаў аб незваротных страхах, спазнаўшы цану чалавечым стасункам, так часта даводзіцца шкадаваць, што не паспелі ці не здолелі своечасова прыслухацца душою да такіх людзей, як Анікейчык, не паспелі ўзяць у іх усё лепшае і адказаць ім тым жа, сплаціць ім больш поўна свае сардэчныя даўгі. І тады мы адчуваем адзіноту, боль, згрызоты сумлення...

Не ведаю, ці шукаў Анатоль кветку папараці — кветку шчасця. Але тое, што яму яе падарыў лёс, — несумненна.



Б.Крэпак і А.Анікейчык. Барысаў, 1988.



# ПАТРЫЯРХ ВУЧОНАГА ГРАВЁРСТВА

УЛАДЗІМІР РЫНКЕВІЧ

У ПРАЦЭСЕ ДАСЛЕДАВАННЯ КАРАНЁЎ НАЦЫЯНАЛЬНЫХ МАСТАЦКІХ ТРАДЫЦЫЙ АСАБЛІВУЮ ўВАГУ ПРЫЦЯГВАЮЦЬ ЛЁСЫ НЕАРДЫНАРНЫХ АСОБ, ЯКІЯ ЗНАЧНА ПАЎПЛЯВАЛІ НА КУЛЬТУРНАЕ РАЗВІЦЦЁ. ГЭТЫ МАТЭРЫЯЛ — ЯК І АРТЫКУЛЫ ПРА ТВОРЧАСЦЬ Г.ГРУБЕРА, Ф.СМУГЛЕВІЧА, РАНЕЙ АПУБЛІКАВАНЫЯ ў НАШЫМ ЧАСОПІСЕ («МАСТАЦТВА». 2005/2, 4; 2007/3), — РАСПАВЯДАЕ ПРА СТАНАЎЛЕННЕ БЕЛАРУСКАЙ СТАНКОВАЙ ГРАФІКІ.

Імя Юзафа Саўндэрс (1773–1845), амаль забытае на яго радзіме — у Англіі, добра вядома знаўцам гісторыі мастацтва ў Расіі, Польшчы і Літве. Пецябургскі (1794(6)–1810) і віленскі (1810–1818) перыяды жыцця былі для мастака найбольш паспяховымі і ў творчасці, і на службовай ніве. Імя Джордж, дадзенае яму пры нараджэнні, з цягам часу змянілася на больш мілагучнае для славянскага вуха — Юзаф, пад якім ён і ўвайшоў у шэраг ўсходнееўрапейскіх энцыклапедыяў.

Запратэжэнню Саўндэрс у Пецябург і яго паступленню ў 1796 годзе на службу ў Эрмітаж у якасці гравёра садзейнічалі не толькі пратэцыя высокапастаўленай асобы (былога карацкага гравёра Фітлера), але і высокі аўтарытэт, які мела ў XVIII ст. англійская рэпрадукцыйная гравюра. Творчы і кар’ерны ўзлёт Саўндэрс быў імклівы. Ганаровы званні члена Пецябургскай і Стасгольмскай акадэміі мастацтваў, якія ён атрымаў у 1800 годзе, зацвердзілі яго аўтарытэт у прафесійных колах, а пасада мастака пры двары Паўла I адчыніла дзверы ў вышэйшы свет і забяспечыла выгаднымі заказамі. Жалаванне, прызначанае за працу ў Эрмітажы, па статусе ўраўноўвала яго з Клаўберам — нямецкім майстрам, кіраўніком гравёрнага класа ў Імператарскай Акадэміі мастацтваў. Ладзілася і сямейнае жыццё з жонкай Антоніяй Соф’яй: падрасталі сын Вільгельм Анджэй (у будучым палкоўнік расійскай арміі, дзяржаўны дарадца), які нарадзіўся яшчэ ў Англіі, і дачкі Антонія і Юлія, ураджэнкі Пецябурга (пазней, у 1820-я гады, дзяцей было ўжо пяцёра).

Галоўнае месца ў творчасці Саўндэрс пецябургскага перыяду занялі гравіраваныя партрэты каранаваных асоб і вышэйшай знаці. Сярод іх — партрэты



Я.Рустэм. Партрэт Юзафа Саўндэрс. Алей. 1810–1813.

імператара Паўла I (1801), вялікай княгіні Кацярыны Паўлаўны (1808), П.Баграціёна (1805). Афіцыйныя гравюрныя партрэты паводле жывапісных палотнаў, што прыйшлі на змену архітэктурным панарамам пачатку XVIII ст., якія любіў Пётр I, і пышным партрэтам елізаветінскага часу, сталі асноўным відам графічнага мастацтва. Пасля кароткачасовага росквіту аўтарскага афорта металагравюра, за рэдкімі выключэннямі, выконвала ілюстрацыйныя функцыі. Аўтарскія ж, самастойныя эстампы з’яўляліся прыкладамі мастацтва камернага, элітарнага. У партрэце апекуна мастацтваў Аляксандра Львовіча Нарышкіна, асобы, набліжанай да імператара Паўла I (1801, медзярыт, 22,3 x 16,9, паводле арыгінала Р.Аўгустына па малюнку Рыта), дакладнае падабенства спалучаецца з псіхалагічнай змястоўнасцю вобраза, бездакорнай чысцінёй штриха, што робіць гравюру адной з лепшых станковых прац Саўндэрс, выкананых у Пецябургу. Таксама высокімі мастацкімі і тэхнічнымі якасцямі адзначаны гравіраваны партрэт Джакома Кварэгі (па малюнку А.Бігі, 1802) — архітэктара, чалавека, блізкага мастаку жыццёвым і творчым шляхам.

У той час як выхаванцы гравёрнага кабінета Акадэміі мастацтваў практычна адмовіліся ад медзярыту з-за працаёмкасці разцовай тэхнікі, Саўндэрс па-ранейшаму аддаваў перавагу гравіраванню па медзі і сталі ў яго класічным варыянце. На пачатку XIX ст. ён застаўся бадай што адзіным іншаземным майстрам разца па метале ў Пецябургу. Часам скрупулёзны медзярыт і рэдкая для Саўндэрс пункцірная манера спалучаліся з афортнай падрыхтоўкай (партрэт знакамітага французскага балетмайстра Ж.Ж.Навэра, 1804).



Помнік А.Суворава. 1805. (Гравюра па малюнку А.Шустова.)



Уяўленне пра творчую дзейнасць Саўндэрс у пецябургскі перыяд будзе няпоўным, калі не ўгадаць гравюры, змешчаныя ў навуковых выданнях. Адна з найбольш значных прац — «Якуцкі шаман выклікае духаў» у альбоме «Вандроўка флоту капітана Сарычава па Паўночнай частцы Сібіры». Гравюра Саўндэрс адрозніваецца ад работ выхаванцаў Клаўбера дасканаласцю танальнай распрацоўкі, якая дасягнута вар’іраваннем шчыльнасці ромбападобнай штрихоўкі.

На мяжы XVIII і XIX стагоддзяў функцыя графікі ў кнізе выйшла за традыцыйныя рамкі прамой ілюстрацыі тэксту. Асабліва выразна прагрэсіўны кірунак кніжнай гравюры праявіўся ў аздабленні паэтычных зборнікаў, дзе графіка выяўляла злёгку закранутыя або наўмысна не раскрытыя словам аспекты аўтарскай задумы. Узяўшыся за выкананне заказу Г.Дзяржавіна, які марыў апублікаваць свае сачыненні з сотнямі гравіраваных ілюстрацый, Саўндэрс апынуўся ў эпіцэнтры праблем рускага кніжнага мастацтва. «Адным з найбольш вытанчаных аркушаў рускай кнігі, у якім увасобіўся сінтэз талентаў малявальшчыка і гравёра» (італьянца Тончы і англічаніна Саўндэрс), назвала расійская даследчыца І.Свірыда франтыспіс «Амур і Венера» да «Анакрэантычных



Аляксандр I перадае музам Статут Акадэміі мастацтваў. 1805–1809. (Гравюра па малюнку Ф.Жэра.)

песень» Дзяржавіна (Пецябург, 1804). Майстрам ампірнай віньетки выступіў Саўндэрс у афармленні збору вершаў А.Буцінай («Два анёлы», «Божая Маці з немаўлём і кнігай», 1809), што было яго апошняй працай у Пецябургу.

Нярэдка папулярнасць мастаку прыносіць праца не самая значная ў мастацкім плане. Каталог знакамітых майстроў заходнееўрапейскага жывапісу (двухтомны альбом «Эрмітажная галерэя» (Т.I — 1805, Т.II — 1809)), складзены даследчыкам эрмітажнай калекцыі Францам Іванавічам Лабеньскім, быў выкананы Саўндэрсам у тэхніцы афорта контурнай манерай. Дзякуючы таму, што гэтае шыкоўнае на той час выданне было



Венера і Амур. 1804. (Гравюра паводле арыгінала С.Тончы.)

распаўсюджана па буйных бібліятэках і сярод манархаў еўрапейскіх краін, яно, а разам з ім і імя гравёра, набылі шырокую вядомасць.

Знаёмства Саўндэрс з бліжэйшым дарадцам імператара Аляксандра I палякам Адамам Ежы Чартарыйскім стала для яго лёсавызначальным. Чартарыйскі курыраваў Віленскую навуковую акругу (1803 — 1823). У асобе Саўндэрс, чалавека энергічнага і шырокадукаванага, ён убачыў выдатную кандыдатуру на месца прафесара ў Віленскім універсітэце. Але скарыстаць прывабную прапанову Саўндэрс змог толькі праз два гады, калі завяршыў працу над другім томам каталога калекцыі Эрмітажа (1809).

У правінцыйнай Вільні сваю педагагічную дзейнасць Саўндэрс распачаў дакладам «Аб уплыве і карысці пераймальнага мастацтва» на адкрыцці 1810/11 навучальнага года. Доклад англічаніна Саўндэрс для польскамоўнай публікі прагучаў на французскай мове, але гэта было звычайным для таго часу. Нечаканым было тое, што ён, па сутнасці, выклаў праграму развіцця выяўленчага мастацтва ў краі, паказваючы пры гэтым добрае веданне гісторыі старажытнай Літвы і Польшчы.

Саўндэрс прыйшоў ва універсітэт не на голае месца. З 1805 года ў Віленскім універсітэце працавала гравёрная майстэрня, якая была створана галоўным чынам для патрэб універсітэцкай друкарні. Заснавальнікам і першым кіраўніком гравёрнага класа быў лепшы мясцовы гравёр немец Ісідор Вейс (1774–1820), які прайшоў навучанне ў Вене. На пасадзе майстра працаваў віленскі друкар Юзаф Завадскі, выдавец папулярнага ілюстраванага часопіса «Dziennik Wileński». Адкрыццё кабінета графікі мела важнае значэнне, але універсітэту патрэбна была аўтарытэтная фігура — мастак і арганізатар, здольны ўкараніць у правінцыйнае мастацкае асяроддзе традыцыі класічнай заходнееўрапейскай графікі.

Па духу і значнасці пераўтварэнняў Саўндэрс быў паслядоўнікам не Вейса, а Смуглевіча, пра якога, безумоўна, чуў, а магчыма і быў знаёмы з пецябургскіх часоў. Аўтарытэт Саўндэрс і яго майстэрні быў пацверджаны і прызначаным яму акладам у 2000 рублёў (аклад Вейса складаў 300 рублёў). Яго асноўнай педагагічнай задачай была прафесійная падрыхтоўка гравёраў, здольных працаваць у розных тэхніках і жанрах па асабістых малюнках. Штогод ён звычайна прымаў па шэсць чалавек на шасцігадовы тэрмін. Студэнты вывуча-

Апафеоз Яна Замойскага. 1812. (Гравюра па малюнку Я.Дамеля.)





Партрэт А.Кановы. 1820.  
(Гравюра паводле арыгінала Ф.К.Фабра.)

лі графічныя тэхнікі: медзярыт, стальярыт, афорт, дрэварыт. Вучні павінны былі два-тры разы на тыдзень пад непасрэдным наглядом Саўндэрс займацца малюнкам на вярчальных занятках, а раніцай да абеду практыкавацца ў разьбе. У дадатак да гэтага Саўндэрс выкладаў англійскую літаратуру на французскай мове і пачаў чытаць курс гісторыі мастацтваў, які не прапаноўваўся тады ў еўрапейскіх універсітэтах.

Творча Саўндэрс працаваў у Вільні няшмат. У асноўным рэзаў гравюры для мясцовага выдавецтва паводле твораў Я.Рустэма і Я.Дамеля. Іншых заказаў не было. Галоўнае месца па-ранейшаму займалі партрэты. Сярод іх «Партрэт Я.Рустэма» (паводле аўтапартрэта Я.Рустэма), «Партрэт прафесара Фрыдэрыка Нішкоўскага» (1818, паводле арыгінала Я.Рустэма), «Партрэт генерала кавалерыі героя войны 1812 года Ф.С.Калагравы» (1815), «Партрэт астранома П.Славінскага», «Партрэт Тадэвуша Чацкага» (1812, паводле арыгінала Матэа Дачэлі). Для партрэтных выяў тыповай для Саўндэрс заставалася «медальерная схема». У іх было нешта большае, чым проста выразная кампазіцыя і добрая стылістычная распрацоўка. З гледзішча псіхалагічнай



Ілюстрацыі да казак «Тысяча і адна ноч». Медзярыт. 1810-я.



Партрэт А.Нарышкіна. 1801. (Гравюра па малюнку Р.Аўгустына паводле арыгінала А.Х.Рыта.)

жыццёўнасці вобразаў, інтэлектуальнага напаўнення гэтых выяў часам валодалі большымі мастацкімі якасцямі, чым самі жывапісныя арыгіналы. Гэтая рыса захапляла яго вучняў і ўплывала на іх, аднак ніхто так і не здолеў перасягнуць па майстэрстве свайго настаўніка.

Натуральна, што ў творчасці Саўндэрс пераважала мясцовая тэматыка. Гравюра «Апафеоз Яна Замойскага» была заказана Ю.Саўндэрсу як франтыспіс да кнігі А.Данцішуса (Адама Казіміра Чартарыйскага — бацькі Адама Ежы Чартарыйскага) «Роздум пра польскую літаратуру з заўвагамі да спосабу напісання розных матэрыяў» (1812, Вільня). Малюнак для гэтай працы рабіў Я.Дамель паводле ўжо існуючай гравюры Яна Масарды (па арыгінале Яна Міхала Марау). Вобраз канцлера трактаваўся як узор паляка, заслугі якога перад айчынай паліталі ў дзяржаўных справах і ў апекаванні мастацтва і навук. Кампазіцыю, што паказвае сцэну, у якой алегарычныя героі Мінерва і Марс вячаюць лаўровым вянком бюст Я.Замойскага, нельга назваць арыгінальнай. Заказ не выклікаў у гравёра-англічаніна асаблівага творчага натхнення, якое было б сугучным патрыятыч-



ным пачуццям палякаў. Адсюль архаічны характар, стэрэатыпнасць вобразнага рашэння. У гэтай жа кнізе была змешчана і яго гравюра «Арыстарх і александрыйскія граматыкі» (іншая назва — «Тры філосафы»), якая павінна была сімвалізаваць шанаванне вучонасці з часоў старажытнасці. Узгадаем таксама шэсць палосных фігуратывных ілюстрацый да «Тысячы і адной ночы», выкананых Саўндэрсам па заказе Ю.Завадскага ў тэхніцы медзярыту. Карпатлівая праца з мноствам дробных дэталяў інтэр'ера і відамі ўсходняга горада зрабілі яе блізкай да адлюстравання тэатральнай мізансцэны ў манеры адышоўскага стагоддзя. Сам аўтар, нібы апраўдваючыся, прызнаваў, што рабіў гравюры на патрэбы жыцця.

Саўндэрс, як чалавек сучасных поглядаў, прадугледжваў удасканаленне акадэмічнай сістэмы ў адпаведнасці з навукова-тэхнічным прагрэсам. Аднак праект рэарганізацыі мастацкага аддзялення так і не быў ажыццёўлены. Перашкодзіла напалеонаўская інтэрвенцыя. Вайну ён перажыў у Вільні, не з'ехаўшы ў Пецярбург ці Вену, як іншыя іншаземцы. У дрэннае ад польскіх прафесараў, як сапраўдны англічанін, не вітаў Напалеона на вуліцах Вільні. Пры ўсіх цяжкасцях ваеннага і паваеннага часу мастацкую і педагагічную працу веў спраўна.

Праз некалькі гадоў працы гравёра класа сярод яго вучняў вылучыліся асобы, якія падавалі надзею дасягнуць вялікіх поспехаў. Пасля заканчэння вучобы М.Падалінскі, Б.Кіслінг і В.Славецкі атрымалі ступені кандыдатаў мастацтва (сталі прэтэндэнтамі на замяшчэнне вакантных месцаў у дзяржаўных установах). Выкананне адказных заказаў прынесла маладым віленскім гравёрам поспех і прызнанне. Сумесная дзейнасць вядомага майстра і вучняў, пераемнасць прыныпаў і стылёвае адзінства іх творчасці ў плыні класіцызму сведчылі пра тое, што ў Вільні склалася моцная група мясцовых гравёраў — «гравёрная школа Саўндэrsa», як з павогай называлі яе ў мастацкіх колах. Сапраўды, гэты творчы асяродак быў адным з адгалінаванняў віленскай мастацкай школы, амаль не саступаючы па сваёй значнасці жывапісу. Яго развіццё, аднак, абмяжоўвалася невялікай колькасцю мастакоў-гравёраў і нядоўгім перыядам актыўнасці.

Адметная роля Саўндэrsa і ў вывучэнні культуры нашага краю: ён — адзін з першых даследчыкаў мастацкай спадчыны Ш.Чаховіча (але гэтая праца не была завершана ў сувязі з пагаршэннем стану здароўя). Не захаваўся рукапіс курса лекцый па гісторыі мастацтваў, над якім Саўндэрс працаваў каля дваццаці гадоў. Не ўбачыў свет і яго дапаможнік па пластычнай анатоміі, які

Арыстарх і александрыйскія граматыкі. 1812. (Па малюнку Я.Дамеля.)



Партрэт Т.Чацкага. 1812.  
(Паводле арыгінала Матэа Дачэлі.)

быў падрыхтаваны да выдання на польскай мове. Здольнасць вывучаць праблемы мастацтва ў розных аспектах і ўзаемазвязях, тэарэтычна асэнсоўваць іх у гістарычнай перспектыве перадалася яго вучням (Б.Кіслінг, В.Смакоўскі). Саўндэрс ведаў як прадстаўніка інтэлектуальнай эліты, чалавека з багатым духоўным светам. Ён быў членам масонскай ложы «Gorliwy Litwin» («Руплівы літвін»), належаў да Біблейскага таварыства, пры дапамозе якога выдаў Новы Запавет.

З-за прыступаў астмы ў 1818 годзе Саўндэрс паехаў на лячэнне ў Італію — як меркавалася, на год. Жонка з дзецьмі засталіся ў Вільні. Так скончыўся віленскі перыяд мастака. Апошнія дваццаць сем гадоў жыцця не прынеслі яму душэўнага супакоення. Не затрымліваючыся доўга на адным месцы, мастак жыў у Фларэнцыі, Пізе, выязджаў у Вільню (1822), на нейкі час спыніўся ў Адэсе (да 1824), пасля зноў Італія, Адэса... Не без праблем пачынае атрымліваць пенсію заслужанага прафесара...

З універсітэтам яго звязваюць дзелавыя кантакты і прыватная перапіска з А.Чартарыйскім. Пасля таго, як пахаваў у Вільні сына (1839), невядома, ці наведаў калі яшчэ гэты горад.

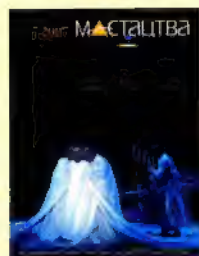
Шэраг гравюрных прац таго часу дэманструюць нечакана высокі, калі ўлічыць хваробу, мастацкі ўзровень («Мадона Мізерыкордзі», пачатак 1820-х гадоў, паводле жывапіснага палатна Ф.Барталамеа). Партрэты прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі, пазначаныя псіхалагічнай вастрынёй вобраза, былі заўважаны прафесіяналамі. За партрэт А.Кановы (1820, паводле Ф.К.Фабра) Саўндэрс атрымаў дыпломы Рымскай і Фларэнцыйскай акадэміі. Еўрапейскім лоскам кранулі партрэты паэта В.Альф'еры (паводле арыгінала Ф.К.Фабра) і Б.Торвальдсена (1823, паводле арыгінала Камучыні). Цёплы клімат і ванны ўмацавалі здароўе Саўндэrsa, а вызваленне ад невырашальных універсітэцкіх праблем паспрыяла прыліву творчай энергіі. Але пік актыўнасці застаўся ў мінулым. Аб яго творчай дзейнасці ў пазнейшыя гады звестак мы не маем.

Рэшту жыцця Саўндэрс правёў у Крамянцы на Валыні (Украіна). Ён памёр на 72 годзе — у першы дзень 1845 года.

Юзаф Саўндэрс застаўся ў гісторыі мастацтва беларуска-літоўскага культурнага рэгіёна як патрыярх вучонага гравёрства. У яго асобе выдатна спалучыліся талент мастака і актыўная асветніцкая пазіцыя, яго дзейнасць выклікала свежую хвалю ў эвалюцыі графічнага мастацтва нашага краю ў першай палове XIX ст. Школа, створаная энергіяй Саўндэrsa з асяроддзя таленавітай мясцовай моладзі, паклала пачатак якасна новаму этапу ў развіцці беларускага графічнага мастацтва.







The July issue of the «Mastatstva» magazine starts with a series of articles devoted to the same theme: «Is Opera an Elitist or a Neglected Genre?»

Various aspects of this problem are considered by the well known figures in the

arts and music: Tatsiana Mushynskaya (p.2), Liudmila Kolas (p.4), Aleg Melnikaw (p.5), Siargey Kartes (p.6), Viktar Skorabagataw (p.7), Margaryta Izvorska-Yelizaryeva (p.8).

The notable events that have recently taken place in Belarus's cultural life and the persons who have made a bright impression on the country's artistic space are discussed by Yawgen Shuneika (exhibition of Larysa Gustava's and Liudmila Putsieika's tapestries at the Palace of Arts, p.10), Tatsiana Karpava (exhibition of Russian salon and academic art arranged by the State Tretyakov Gallery at the National Art Museum, p.13), Artur Zaitsaw (feature of Alena Bundzieleva, National Opera soloist, p.14), Tatsiana Fiodarava (opening of the Maladziechna Youth Music Theatre and its first premiere, p.17), Alesia Bieliaviets (Siargey Tsimokhaw's exhibition The Charms of Night, opened at the National Art Museum during the regular event «Museum Night», p.18), Aliaksander Dolnikaw (thoughts on the problems of Belarusian directing to continue the discussion begun at the March issue of the magazine, p.21), Larysa Mikhnevich (exhibitions of the Polish photographer Krzysztof Geraltowski, p.22), Nadzieya Abramovich (new children's productions to Uladzimir Sawchik's music prepared at the Philharmonic for children and young people, p.25), Anton Legnitski (exhibition «RetraPERSPEKTIVA» by the sculptor and art designer Lew Talbuzin at the Contemporary Visual Arts Museum, p.26), Liudmila Gramyka (J.-B.Moliere's Le Bourgeois Gentilhomme at the Republican Young People's Theatre, p.29), Natallia Sharangovich (exhibition in memory of the painter Piotr Svientakowski held at the Palace of Arts, p.30).

The guest of the Figure rubric is the well known Belarusian composer Aleg Zalotnew. He was interviewed by Alena Ramanowskaya (Thirty-three Bars, p.32).

Tatsiana Katovich (p.37) considers the system of rituals in the productions of Yakub Kolas's works at the Ya.Kupala National Theatre and the Ya.Kolas National Theatre. The premiere production of Dreams About Belarus by the Ya.Kupala National Theatre is analyzed by Liudmila Gramyka (p.40).

Natallia Stsiazko discusses director Anatol Alai's film journalism (Truth and Nothing But Truth, p.42).

Natallia Sharangovich offers her views of Georgi Skrypichenka's art (p.44); the painter adds to his «portrait» some features of his own (p.45).

Barys Krepak shares his reminiscences of the outstanding sculptor Anatol Anikeichyk (Fern Flower, p.50).

The life and art of the well known graphic artist Juzef Saunders is described in Uladzimir Rynkievich's article The Patriarch of Learned Engraving (p.52).

The issue is concluded by the Rarity rubric carrying Nadzieya Usava's account of Yakaw Kruger's The Girl in Red (p. 56).

# ПАРТРЭТ ДАЧКІ

НАДЗЕЯ УСАВА

**«Дзяўчынка ў чырвоным» Якава Кругера — адзін з першых партрэтаў беларускіх мастакоў даваеннага перыяду, набытых Дзяржаўнай карціннай галерэяй у 1940–1941 гг.**

Партрэт паступіў у фонды пасля смерці Якава Маркавіча і адразу пачаў вандраваць: трапіў на выставу, прысвечаную дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве, потым, вясной 1941 г., — на выставу ў галерэі імя Ю.Пэна ў Віцебску. Менавіта гэтая апошняя акалічнасць выратавала карціну ад фашысцкага рабавання: творы з галерэі вывезлі ў Саратаў, дзе яны амаль два гады захоўваліся ў сырым бамбасховішчы і ледзь не загінулі ад вільгаці. Аднак зноў пашанцавала: былая супрацоўніца карціннай галерэі Алена Аладава, якая ў 1941–1943 гг. працавала намеснікам дырэктара па навуковай працы Саратаўскага мастацкага музея імя М.Радзішчава, знайшла грошы на рэстаўрацыю беларускіх твораў, каб паказаць іх на выставе да 25-годдзя БССР у Маскве. У 1943 г. партрэт быў перавезены з Саратава ў Маскву, а ў 1945 г. вярнуўся ў Мінск, у Дзяржаўную карцінную галерэю, куды пераехала ўся маскоўская выстава.

«Дзяўчынка ў чырвоным» адразу была адзначана мастацтвазнаўцамі як выдатны твор дарэвалюцыйнага беларускага мастацтва і адзін з лепшых партрэтаў Я.Кругера. Па жывапісных дасягненнях, цеплыні перадачы вобраза, глыбіні пранікнення ў душэўны свет юнай мадэлі, па ўнутранай сабранасці і цэльнасці ён не меў аналагаў сярод беларускіх партрэтаў не толькі дарэвалюцыйнага, але і даваеннага часу. Жывапіс, насычаны паўнагучнымі адценнямі чырвонага, — артыстычны і ўпэўнены, малюнак — далікатны і дакладны. Галоўнае ж — у партрэце адчуваецца чароўная трапятлівасць, чысціня і адкрытасць юнай душы. Я.Кругер падкрэсліў у вобразе не вонкавую прыгажосць дзяўчынкі-лялькі, а сур'ёзнасць самастойнай асобы.

Доўга заставалася загадкай яе імя. Партрэт не быў падпісаны і датаваны, а гэта рэдкасць для Я.Кругера. Супрацоўнікі галерэі ў 1940 г. чамусьці не палічылі неабходным удакладніць ва ўдавы імя мадэлі. Так і засталася б, каб не два шчаслівыя выпадкі. Першы — нечаканае знаёства з унучкамі мастака: Марынай Чарняк і Людмілай Кругер, якія не загінулі з бацькамі ў мінскім гета, як меркавалася раней, а жывуць у Пецяярбургу і Маскве. Другі — выпадковая знаходка ў Канатопе (Украіна) рэдкага каталога мінскай мастацкай выставы

1910 г. (у памяшканні Камерцыйнай вучэльні), ніводнага экзэмпляра якога не захавалася ў бібліятэках Беларусі. У ім пазначана карціна Я.Кругера з пяшчотнай назвай «Партрэт маёй дачушкі». Адраду ж прыгадалася безыменная «Дзяўчынка ў чырвоным» — можа, гэта той самы партрэт?

Параўнанне партрэта і фотаздымкаў дачкі Кругера з сямейных альбомаў унучак мастака пацвердзілі гэтую версію: тыя ж вочы, авал твару, нават неспаслухмяны завіток валос на лбе! Родныя распавялі пра лёс «дзяўчынкі ў чырвоным». Ёй, як і ўсім з яе пакалення, народжанага на самым пачатку XX ст., давялося перажыць дзве сусветныя вайны.

Яе імя — Шэйна, па руску — Сафія. Нарадзілася ў канцы 1902 г. у цэнтры Мінска: на Захар'еўскай вуліцы, у вялікай кватэры, якую здымалі Якаў Маркавіч і Фрума-Злата Лейзераўна Кругеры. Пасля заканчэння Акадэміі мастацтваў у Пецяярбургу ў 1901 г. бядняк Я.Кругер ажаніўся «па разліку» — з дачкой багатага млынара, але шлюб, нягледзячы на «разлік» і непісьменнасць жонкі, аказаўся шчаслівым — на ўсё жыццё. Хутка нарадзіліся дзеці — Шэйна (Сафія) і Майсей (Марк).

Гэта былі нядоўгія гады сямейнага дабрабыту — з вялікай кватэрай, прыслугай, замовамі, першымі поспехамі на выставах у Мінску. Трывалы прыбытак давала і прыватная мастацкая школа (1904–1915), якую наведвалі розныя людзі — ад дырэктара гімназіі Канстанціна Фальковіча да памочніка рэтушора Хаіма Суціна, будучай зоркі «парыжскай школы». Дзяўчынка расла ў заможнасці і была ўлюбёнкай бацькі, пра што сведчыць і назва партрэта. Дома яе вучылі музыцы і вышыванню. Я.Кругер марыў, каб дачка атрымала добрую адукацыю. У 1912 г. ён спрабаваў раней тэрміну ўладкаваць яе ў мінскую Марыінскую гімназію і пісаў у заўяве ў губернскае праўленне, што «дзяўчынка фізічна развітая, аб чым прадстаўляецца сведчанне ўрача». Сапраўды, васьмігадовая дзяўчынка выглядае на партрэце 12–13-гадовым падлеткам. Тады Кругеру адмовілі, і засталася невядомым, ці паступіла Сафія ў гімназію наступным годам. Калі ж і так, дык правучылася яна нядоўга: у 1915 г., ратуючыся ад вайны і пагромаў, Кругеры эвакуіраваліся ў Казань, адкуль вярнуліся ўжо ў савецкі Мінск толькі ў 1921 г.

Пасля вандровак цягам ваеннага ліхалецця цудам ацалелы партрэт заняў годнае месца ў галоўным музеі Беларусі, сцвярджаючы сваё права называцца жывапісным знакам эпохі.

Я.Кругер. Дзяўчынка ў чырвоным. Алей. 1910(?).





СЯРОД СПЕКТАКЛЯЎ,  
ПРЫМЕРКАВАНЫХ КУПАЛАЎСКІМ  
ТЭАТРАМ ДА ДНЯ ПАМ'ЯЦІ  
ЯНКІ КУПАЛЫ І ПАКАЗАНЫХ  
НАПЯРЭДАДНІ 7 ЛІПЕНЯ, —  
«ПАЎЛІНКА», «ТУТЭЙШЫЯ»  
І ПРЭМ'ЕРА «СНЫ АБ БЕЛАРУСІ».  
РЭЖЫСЁР СПЕКТАКЛЯ «СНЫ  
АБ БЕЛАРУСІ» ПАВОДЛЕ П'ЕСЫ  
УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА  
«КАЛЫСКА ЧАТЫРОХ ЧАРАЎ-  
НІЦ» — УЛАДЗІМІР САВІЦКІ.  
ЯГОНУЮ НОВУЮ РАБОТУ ЧАКАЛІ.  
ТЫМ БОЛЬШ, ШТО НА ГАЛОЎНЫЯ  
ПАДМОСТКІ УСАВІЦКІ НЕ ВЫ-  
ХОДЗІЎ ДАЎНО.

СТАР. 40



МАСТАЦТВА. 2007. №7. 1–56